

COLLEÇÃO ESTUDOS E DOCUMENTOS 11

MÁRIO F. LAURIS

VIDA/MORTE
E DIAFANIA DO MUNDO
NA HISTÓRIA DA CAROCHINHA

ENSAYO ETNOLÓGICO



UNIVERSIDADE COIMBRA PORTUGAL

CENTRO DE ESTUDOS DOS POVOS E CULTURAS DE EXPRESSÃO
PORTUGUESA
COLECÇÃO ESTUDOS E DOCUMENTOS 13

MÁRIO F. LAGES

VIDA / MORTE
E DIAFANIA DO MUNDO
NA HISTÓRIA DA CAROCHINHA

ENSAIO ETNOLÓGICO

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

2006

*«The facts in logical space are the
world.»*

*Ludwig Wittgenstein*¹

¹ *Tractatus Logico-Philosophicus*, transl. by D. E. Pears & B. F. McGuinness, London, Routledge & Kegan Paul, 1961, p. 5.

PRÓLOGO

*«O deus cujo oráculo está em Delfos
não diz nada e não esconde nada;
significa.»
Heráclito de Éfeso²*

Diante da necessidade íntima de identificar as matrizes da cultura portuguesa, a única opção que se me ofereceu foi estudar os documentos da tradição, bebendo nas suas águas tranquilas os entendimentos que a modernidade e a pós-modernidade vão lançando, cada vez mais rapidamente, na vasa do esquecimento. Dentre eles destaca-se a «história da carochinha», um dos textos mais importantes de toda a tradição contística popular e um dos exemplos mais claros de como o povo elabora o que considera fundamental para a compreensão das coisas da vida. Contudo ela é considerada ridícula por todos os que, esvaziando-a de todo o seu poder evocativo de verdades essenciais não constatáveis, dela fazem uma leitura pragmática, dando-lhe, na melhor das hipóteses, a mera função de divertir as crianças e de lhes desenvolver a imaginação.

Durante muito tempo, também para mim esta história esteve desprovida de qualquer interesse, nunca me tendo detido dois minutos a pensar no seu possível significado. Ao definir, no entanto, os conteúdos de um curso sobre tradições populares durante uma viagem de comboio do Porto a Coimbra – como que embalado no trofa-a-fafe que me lembrava o encanto das repetições da parte final do conto – dei comigo a atentar nas suas insistências simbólicas e nos comportamentos contrastantes das suas personagens. O estudo das estruturas das narrativas populares, que então me ocupava, levou-me a procurar o seu significado nessa trama de oposições, assente como para mim tinha que qualquer item cultural guarda uma parte importante dos entendimentos que a sociedade tem do seu meio físico, humano e cultural e que estes entendimentos se exprimem de forma estruturada nos textos da literatura oral.

Foi neste quadro de definições teóricas que me ocorreram algumas das ideias referentes à mensagem básica da história e aos mecanismos utilizados pelo mitógrafo popular para nela vazar o sentido. A partir daí, parti à descoberta do que nela é evocado e das suas comunicações com outras narrativas populares, apercebendo-me progressivamente da organização específica que nela têm alguns dos símbolos do nosso imaginário colectivo. No processo foram sendo reforçadas as primeiras intuições, designadamente quando comecei a dar atenção às suas intertextualidades com outros textos, portugueses e estrangeiros.

Em tudo isto ficou patente muito cedo nesta investigação que a oposição {vida / morte} permeava o complexo simbólico em que a história tinha sido urdida. Marcando o

² Cf. Herman DIELS, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Frag. 93, ed. W. Kranz, I, Zurich, Weidmann, 1971, p. 172.

destino dos actores principais – um deles infausto e fatal, o outro choroso, mas cheio de vida – a vida e a morte apareceram como ideias-guia da passagem entre diversos níveis de ser, sendo a representação animal dos afectos uma das formas de expressão da unidade existente entre as coisas inanimadas, os bichos e os homens, e entre a natureza e a cultura, já que, no entendimento que o mitógrafo popular faz da realidade, tudo é, aperceptiva e ontologicamente, diáfano: as coisas indiciam-se mutuamente, dotadas como estão de uma unidade essencial que está para além das suas aparências distintivas.

A partir desse início de entendimento da história, deixei de a considerar estulta ou ingénua. E, hoje, a sua mensagem parece-me de tal maneira central para a compreensão dos fundamentos das relações entre os seres que não hesito em dizer, numa expressão aparentemente arrojada, que nela está sintetizado um bom tratado de antropologia e de ontologia. O único óbice à aceitação imediata deste asserto está em que tudo está marcado com o selo da insignificância. Por isso, a afirmação não pode deixar de parecer fantasiosa mesmo para quem sabe que o disfarce é uma constante dos contos populares, por ter visto princesas a revestirem-se de fatos de cortiça para ocultar seus trajes de estrelas, heróis a desaparecerem sob capas de invisibilidade, animais a comportarem-se como seres humanos e homens a terem peles de lagarto ou orelhas de burro.

No entanto, quem tiver paciência para seguir o processo de desvendamento aqui encetado verá que a afirmação de que a história da carochinha é uma síntese de conceitos ontológicos e antropológicos fundamentais, mais do que uma ousadia destinada a provocar o interesse do leitor, revela um dos seus sentidos mais profundos. Por isso se pode dizer que a inanidade dos temas tratados, bem como a pobreza de meios de expressão empregues, são apenas artifícios de que o pensamento simbólico se serve para que a mensagem seja transmitida, adaptada ao tempo e ao modo de compreensão de quem a ouve pela primeira vez. Mas a insignificância dos elementos utilizados oculta um esplendor de conceitos necessários e insuspeitados. A máscara do simbólico só é aplicada ao que precisa de ser ocultado para produzir o seu efeito específico de estruturação intelectual e emotiva.

1. A INTENÇÃO E OS PRESSUPOSTOS

A intenção deste livro é, pois, perceber o sentido de uma história que, em termos sintéticos, fala de uma carochinha que se põe bonita à janela e escolhe dentre diversos animais um ratinho como noivo, o qual cai no caldeirão da boda de casamento e nele morre cozido e assado; e é chorado amargamente pela noiva, bem como por um vasto conjunto de seres.³

A história parece não fazer sentido e deixa no leitor adulto uma estranha sensação de mal-estar intelectual. A primeira impressão que se tem ao lê-la é de ser uma pura forma sem conteúdo, um referente sem referencial, um quadro sem moldura, um dizer vazio que em si próprio se esgota. De facto, quem está habituado a avaliar os textos em função da sua racionalidade fica, perante ela, totalmente demunido de meios de compreensão. Os instru-

³ Para mais detalhes, cf. a versão de referência no início do Cap. 1.

mentos de análise lógica a que está habituado não se lhe aplicam facilmente. Tudo nela se esvai em imagens irreais e sem nexos, que não fazem mais do que tornar patente o desconforto sentido diante de dizeres ridículos.

É, porém, possível demonstrar que algumas das mais profundas noções da cultura popular se encontram sintetizadas de forma particularmente rica e precisa nas problemáticas que desenvolve e nas formas que utiliza: nas problemáticas, porque trata de questões tão profundas como as condições da continuidade das espécies e da equivalência animal-homem; nas formas porque está vazada em dois géneros narrativos – conto e lengalenga –, dos quais retira múltiplas virtualidades e várias implicações teóricas e práticas, podendo o seu sentido genérico ser sintetizado em dois temas: a dialéctica {vida / morte} e a diafania do mundo; o primeiro suportado pela parte contística e o segundo, pela lengalenga final.

À imagem do seu objecto, o presente texto tenta o equilíbrio entre a insignificância e o sentido, entreendo no fantástico a racionalidade e nas estruturas utilizadas as leis da produção simbólica. Parte-se, para isso, de alguns pressupostos que importa esclarecer. O mais fundamental é que os entendimentos necessários à manutenção da cultura foram por ela codificados nos artefactos, nos símbolos e nos valores transmitidos de geração em geração. O segundo, de natureza metodológica, é que a descoberta dos quadros mentais e accionais que estruturam as mensagens culturais depende fundamentalmente da análise das narrativas tradicionais e das práticas mágicas, onde está codificado o que de mais essencial os antepassados entenderam acerca do mundo, das relações humanas e da vida, ora revelando-o, ora encobrando-o, excluindo o supérfluo e retendo os elementos essenciais.

Pode-se, por isso, dizer que tanto as estruturas mentais como os saberes adquiridos no passado, estão vazados nos itens culturais e que, através deles, se acede às emoções de grupos sociais que já não existem, às suas concepções e quadros de vida e aos impasses de compreensão do mundo com que se defrontaram. Supõe-se, portanto, que as narrativas chegadas até nós guardam o sentido do que de mais profundo e imprescindível entenderam. Ao contrário, os dizeres não tradicionais têm consigo – seja qual for a autoridade de quem os elaborou ou transmitiu – uma mácula original: a de serem «apenas» uma das muitas leituras possíveis da realidade, mas não a sua leitura «definitiva»: nem fundam ou estruturam a cultura, nem participam da frescura viva dos actos primeiros (alguns deles primevos) em que o significado original e essencial foi estabelecido.

Tomamos, pois, como certo que as histórias que escaparam à racionalização, operada ao longo dos séculos, transmitem os elementos fundamentais e necessários ao entendimento do que é o «mundo», no sentido do texto de Wittgenstein, que preside a este trabalho. E elegemos como sua hipótese principal que qualquer item cultural é tanto mais significativo quanto mais tradicional, ilógico ou absurdo. A absurdez, a ilogicidade e a tradicionalidade seriam os primeiros indicadores de que os dizeres e fazeres populares contêm nexos simbólicos necessários ao entendimento das significações que foram dispersas na pluralidade dos factos e dos discursos. Assim, tanto as narrativas como as práticas tradicionais imbuídas de ilogismos, paradoxos e enigmas, incorporam em si mesmas o significado do mundo, longamente produzido e estruturado culturalmente segundo procedimentos que pouco têm a ver com a lógica aristotélica ou com a parcimónia occamiana,

por neles estar em causa a expressão de significados que não podem ser sujeitos a tais imposições, por necessitarem de ser guardados sem falta para a posteridade.

Considera-se, pois, secundária e derivada toda a busca de sentido que não segue os esquemas da produção simbólica tradicional, e que só neste quadro de referências podem ser entendidos os dizeres populares. O significado, ou entra na senda estreita em que convergem todos estes entendimentos primeiros, ou se extravia na dispersão de particularidades mais ou menos difusas. Mesmo as significações filosóficas, como se sabe da história do pensamento, são derivadas dos mitos em que foram incorporadas as primeiras intelecções da realidade. De resto, a filosofia só se distancia do mito porque dele retira o absurdo e o irracional. Mas nem por isso diz coisas mais verdadeiras.

De tudo isto deduz-se que a compreensão do significado da existência foi consignado, de forma mais ou menos completa, no sem-sentido das coisas tradicionais – tenham elas sido ou não recolhidas pelos etnógrafos –, sobretudo nas que, alheias às intelecções modernas e literárias da realidade, têm como referências os entendimentos conseguidos quando tudo parecia uno e pleno. Os quadros simbólicos daí resultantes, constituídos por palavras e por gestos, provêm, em última análise, de um duplo aspecto da «poiesis»⁴: a atribuição original de significado e a operação eficaz em função do significado atribuído. No presente texto, porém, apenas se falará da produção verbal do significado, ou seja, da dimensão ideacional da «poiesis», deixando para outro trabalho o estudo da sua dimensão accional, a partir do imenso mundo das superstições e mágicas populares.

2. O PARADOXO DA PERMANÊNCIA

Nem todos os produtos culturais das sociedades passadas sobreviveram. O tempo fez passar ao esquecimento muitos dos significados que alguém alguma vez formulou e tentou passar para a posteridade. Por outro lado, muitas das sobrevivências não são hoje inteligíveis porque, descontextualizadas do seu meio de produção, não são coerentes com os modos de compreensão da realidade que entretanto foram emergindo. No entanto, o que delas restou responde a necessidades básicas de simbolização. Em verdade, nas culturas só subsiste o que mantém alguma funcionalidade, pelo menos residual ou evocativa, à maneira de arranjos florais que continuassem a engalanar, ressequidos, recantos pouco utilizados da memória colectiva. Por isso se propõe, como hipótese, que a permanência da história da carochinha decorre da centralidade do sentido que transmite, da sua dimensão lúdico-dramática e do seu carácter estranho e absurdo. Estas três condições estão intimamente relacionadas entre si e nenhuma delas subsiste sem as outras.

A funcionalidade da história, residual que seja, decorre quase tautologicamente da persistência e vivacidade, tanto na cultura popular portuguesa como na de outros países. Alguns indícios desta funcionalidade podem ser embrionariamente deduzidas da sua utilização em contexto educativo, referida nos Excursos 1 e 2, onde se encontram informações sobre os processos de transmissão utilizados e sobre os conteúdos transmitidos. Deles

⁴ Utiliza-se o termo «poiesis» no seu sentido original: acto de fazer. A produção poética é apenas um dos seus sentidos derivados.

se retira que ela é contada desde os bancos da escola elementar e que continua a concitar a atenção e a inspiração de pedagogos e artistas, tanto no campo como na cidade, por muito que pareça que os seus temas não estão em sintonia com os modos de vida e de pensamento urbanos.

A consistência das imagens e dos símbolos é reforçada por uma característica que muito contribui para a sua manutenção: a dramaticidade. Ao invés da maior parte das narrativas populares com final feliz, esta destaca-se pelas vicissitudes dramáticas que afectam os seus actores. Dentre os contos mais conhecidos, apenas um outro – o Capuchinho vermelho – coloca de maneira igualmente viva a questão da morte e do medo a ela associado, que crianças e adultos precisam de integrar psicologicamente. Mas enquanto no Capuchinho vermelho a vivência da morte se faz vicariamente pela identificação com seres ontologicamente semelhantes, na carochinha a possibilidade da própria morte é expressa de forma muito subtil, envolta em símbolos de interpretação não imediata, e por isso estruturante.

A história da carochinha faz, além disso, parte de um conjunto de produções populares nas quais a ludicidade é particularmente rica e quase intrínseca à própria narrativa. Tanto a variedade e alternância das personagens como a repetitividade das acções são pretextos para a marcação de um ritmo cada vez mais intenso, rápido e encantatório, em que o final se destaca, surpreendente, ridículo e lúdico. Esta ritmicidade espontânea conduziu mesmo à versificação de algumas versões, como se verá. E tudo contribui para que a história seja engraçada; e tanto que, quem alguma vez a contou sabe que, por forma a satisfazer a necessidade de maravilhoso dos seus jovens ouvintes, tem de a repetir uma e muitas vezes.

Sabe-se, por outro lado, que as repetições, as rimas, as aliteraões, as mnemónicas, e a diversão delas decorrente, podem ser entendidos não só como mecanismos de reforço do interesse infantil mas também como chamadas de atenção para as ideias essenciais transmitidas. Estes procedimentos, ao facilitarem a retenção, garantem que a mensagem é incorporada na estrutura da personalidade, despertam o indivíduo para os elementos que constituem o fundo da memória colectiva, e inculcam o significado oculto pela força dos símbolos que o veiculam.

Mas a utilização destes artifícios – e este é um terceiro aspecto a pôr em evidência – só pode ser entendida como uma forma de concretização da inércia própria das culturas, de que a reprodução não é mais do que a face visível, reprodução que será tanto mais mecânica quanto mais sistémica e estruturada. De facto, o próprio conceito de cultura diz que ela tem uma dimensão conservadora e repetitiva. A manutenção da história da carochinha resultaria desta característica. É necessário, no entanto, dizer que esta espécie de mimetismo, em razão da natureza polissémica dos dizeres tradicionais, leva à existência de afuncionalidades semânticas temporárias com vista à sua eventual operacionalização noutros contextos. Por isso é que os produtos de natureza estritamente simbólica fogem ao império da caducidade que atinge os itens de utilidade imediatista. As sobrevivências culturais – ou seja as superstições no sentido próprio do termo – são a expressão visível desta lei.

Outra razão destas sobrevivências e, por consequência, também da história da carochinha, está em que a probabilidade da manutenção dos elementos simbólicos depende directamente da sua obnubilação. Os itens culturais estão tanto mais a resguardo do esquecimento ou do desaparecimento quanto mais obscuros forem. Por isso é que os textos populares tendem a ocultar o significado. Dir-se-ia que, ao contrário do oráculo de Delfos, posto em epígrafe, que, segundo Heraclito, «não diz nada, nada oculta, mas significa», tanto a narrativa mítica como as suas expressões dessoradas servem para construir um «mistério», de acordo com as regras de uma «poiética do recôndito» que lideraria toda a função simbólica. Neste processo de ocultação, a aparente simplicidade mascara um sentido necessário, tal como a dificuldade em entender imediatamente a sua mensagem lhe guarda a densidade. Daí o poder deduzir-se que parte do fascínio dos textos populares e da razão da sua permanência está precisamente em serem avessos a patentear imediatamente a significação.

Sejam quais forem, pois, as razões da sua manutenção – centralidade, ludicidade, dramaticidade, inércia cultural ou efeito de obnubilação – a história da carochinha continua a desempenhar uma função importante na compreensão do que mais radical e definitivo a cultura popular ensina. Ao concretizar um dos aspectos do «memorável absurdo» que os clássicos da antropologia referem, coloca questões cuja essencialidade não pode ser posta em causa. Por isso está resguardada do esquecimento e da marginalização, ao contrário de outras histórias que tiveram livre curso nas sociedades tradicionais e que depois desapareceram.

Bem no fundo, o paradoxo da permanência da história da carochinha em alguns meios educativos resulta de que tudo o que é formulado racionalmente desaparece logo que deixa de ser inteligível, e de que facilmente se esquece o que facilmente se apreende. Pelo contrário, os dizeres de significação oculta tendem a perpetuar-se, pela simples razão de que o homem é um ser naturalmente seduzido pelo enigma. Por isso também o cultiva, pondo a resguardo de uma interpretação imediata os significados que considera essenciais.

Estando, pois, esta história cheias de armadilhas semânticas e de disfarces de insensatez e insignificância, não admira que a carochinha e seus comparsas aparentem estar sob uma redoma feita de cristais mal polidos que refractam imagens interiores imprecisas, a modos de uma pintura cubista onde as formas e as figuras tivessem sido desconectadas umas das outras. No entanto, neste delírio imagético que mascara ideias e sentimentos, as suas acções estão no centro do sistema de representações que o povo português faz do homem e da sua situação no mundo.

3. O GÉNERO «CONTOS DA CAROCHINHA»

O lugar central da história da carochinha no conjunto dos contos portugueses também pode ser entrevisto através do que os estudiosos sobre ela disseram. Tendo, porém, em conta que o valor destes testemunhos depende do conhecimento que eles tinham, e da sistematização que faziam, dos textos populares, deverão os seus dizeres ser analisados criticamente, vendo em que medida decorrem, concordam ou contradizem os factos do legado tradicional.

Almeida Garrett é um dos primeiros a dar importância ao pensamento popular e às formas pré-literárias por ele assumidas, bem como a identificar as histórias da carochinha como um género específico, de que fariam parte, entre outras, a Bela e a Fera.⁵ No mesmo sentido, muitos anos mais tarde, Teófilo Braga diz num dos seus primeiros textos sobre a matéria que «modernamente os contos populares estão ainda com grande vitalidade pelas aldeias, e nos trabalhos domésticos é costume geral o contar Casos. Na sua aplicação para distrair as crianças são chamados Contos da carochinha.»⁶ E, noutro lugar, acrescenta que «Na linguagem popular existem muitas designações para [...as] narrativas novelescas, como: *Histórias, Casos, Contos, Exemplos, Lendas, Patranhas, Ditos, Fábulas*, sintetizando-se todas na locução de *Contos da carochinha*, da mesma forma que em França há a expressão genérica de *Contes de ma mère l'oie* e *Contes du Vieux Loup*.» Anotando diferenças entre as primeiras designações, que o povo confundiria, acrescenta que, na referida locução, se encerram conteúdos maravilhosos, anedóticos ou morais.⁷ E retoma a mesma ideia noutro lugar: «Na linguagem popular existe uma locução genérica para significar toda a classe de tradição imaginosa, desde a lenda local ou pessoal até à simples parlenda infantil – Histórias da carochinha.»⁸

Adolfo Coelho, a propósito de uma versão do «conto do homem da bengala de cem quintais», que ouviu a uma contadora de Ourilhe, diz tratar-se de «uma *história da carochinha*». E menciona, a propósito, a pouca conta em que é tido este género de narrativas: «por certo haverá quem não tenha para as linhas que ocupo com elas nada mais do que um sorriso de irónico desprezo». E não deixa de formular a clássica pergunta: «Que pode valer uma história de velha de aldeia, só própria para excitar o pasmo ou conciliar o sono dos pobres rústicos reunidos à noite em torno da lareira?»⁹ Mas não chega a responder-lhe, tanto quanto se pôde verificar, nem naquele nem noutros estudos por ele dedicados aos contos populares, onde se ocupa sobretudo do problema da sua origem e transmissão.¹⁰

A mesma atribuição do nome de histórias da carochinha aos contos é também referida por Consiglieri Pedroso, para quem teria origem erudita,¹¹ e por Leite de Vasconcellos, que afirma: «toda a gente sabe que às narrações desta espécie se confere a familiar designação de *contos da carochinha*».¹² A ideia é repetida por José Gomes Ferreira: «a célebre carochinha, obteve a honra de abranger e rotular a totalidade dos contos e de

⁵ Cf. Almeida GARRETT, *Romanceiro*, I, ed. de A. Costa Dias, M. H. Costa Dias e L. A. Costa Dias, Lisboa, Ed. Estampa, 1983, p. 167.

⁶ Teófilo BRAGA, «Literatura dos contos populares portugueses», *A Evolução*, 12 (Dez) 1877, p. 91.

⁷ Cf. ID., *Contos tradicionais do povo português*, I, Lisboa, Dom Quixote, 1987, p. 27.

⁸ ID., *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*, II, Lisboa, Dom Quixote, 1986, p. 309.

⁹ Adolfo COELHO, *Obra Etnográfica*, I, Lisboa, Dom Quixote, 1993, p. 68.

¹⁰ ID., *op. cit.*, I, p. 103-110. Note-se, de passagem, que o programa de estudos sobre a origem mítica dos contos tinha, para o autor, as seguintes etapas: «estudar do modo mais completo possível em todas as suas relações, em todas as suas modificações, cada conto isolado; buscar restituir por meio deste estudo comparativo a forma primitiva e a significação do conto, a sua história; depois as conclusões sairão sem dificuldade.» (*op. cit.*, p. 104). O método é seguido pelo autor, com alguns resultados interessantes, num estudo sobre «O conto do justo juízo» (*op. cit.*, pp. 133-152).

¹¹ Z. Consiglieri PEDROSO, *Contos populares portugueses*, Lisboa, Ulmeiro, 2000, p. 13; cf. ID., «Estudos de mythografia portuguesa», *O Positivismo*, 2, 1879-80, p. 448.

¹² J. Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares e lendas*, I, Coimbra, Universidade, 1964, p. xviii.

expressar, por inchaço semântico, tudo o que a vida segrega de ingénuo e pueril. Operação linguística que vem por certo de longe, como bem o testemunha o conhecido passo, sempre transcrito nestas alturas, da carta do Cavaleiro de Oliveira ao Reverendíssimo Padre Dom Joseph Augusto, escrita de Viena em 4 de Março de 1736: ‘Deixemos histórias da carochinha e entremos verdadeiramente a discorrer’.¹³ De resto, num sítio da internet onde se apresenta uma história típica de cada uma das nações da União Europeia, a escolhida para Portugal é a da carochinha, a par do Dom Quixote para Espanha, do Gato das Botas de Perrault para a França, e do Pequeno alfaiate de Grimm para a Alemanha, etc.¹⁴

A tradição brasileira também registou o mesmo empolamento de significado que a portuguesa, como se depreende das afirmações de João Ribeiro: a história da carochinha «tornou-se um typo exemplar e genérico; todos os contos tradicionaes, de fadas, bruxarias e encantamentos são histórias da carochinha, conforme é costume dizer.»¹⁵ Aliás, já antes dele, em 1896, tinha Alberto Figueiredo Pimentel reunido nos seus *Contos da carochinha* 61 narrativas populares, morais e proveitosas, de vários países e autores, neles estando incluídos textos de Perrault, Grimm e Andersen, fábulas, apólogos, alegorias, contos exemplares, lendas, parábolas, provérbios, contos jocosos, etc.¹⁶

Uma outra espécie de argumentos para considerar a história da carochinha como central na imagética popular está em que a expressão «contos» ou «histórias da carochinha» é utilizada para designar as mais diversas colectâneas de narrativas, tanto em Portugal como no Brasil. Neste último país, por exemplo, para além da colectânea já referida de Alberto Pimentel, outras há que, tendo a mesma designação genérica, não incluem nenhuma versão da nossa história.¹⁷ O mesmo acontece em Portugal,¹⁸ onde até as *mil e uma noites* são postas sob tal designação.¹⁹ E recentemente foram publicadas como «músicas da carochinha» 38 canções tradicionais infantis, nenhuma delas tratando da nossa heroína.²⁰ Ainda mais significativo é que haja colectâneas de contos de autor com tal título.²¹ Não podia haver maior excesso de contaminação e empolamento semânticos.

¹³ José Gomes FERREIRA, «Quando os animais falavam», in Carlos de OLIVEIRA e José Gomes FERREIRA, *Contos tradicionais portugueses*, IV, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1977, p. 1021.

¹⁴ Cf. <http://www.europedebat.org/jeunes/iletaitunefoiseneurope/carochinha.htm>.

¹⁵ João RIBEIRO, *O folk-lore, Estudos de literatura popular*, Rio de Janeiro, Ribeiro dos Santos, 1919, p. 66.

¹⁶ Cf. <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaio/LiteraturaInfantil/figueire.htm>.

¹⁷ Assim acontece na colectânea de Thomé das CHAGAS, *Novos contos da carochinha*, Rio de Janeiro, J. Ribeiro dos Santos, 1916, e em <http://sitededicadas.uol.com.br/ctrad.htm>, onde existe uma secção chamada «Contos da carochinha», definidos como sendo os «Contos tradicionais do Brasil e Portugal», sem que a nossa história neles figure.

¹⁸ É o caso do livrinho *Histórias da carochinha*, Lisboa, Empresa Literária Universal, s.d., que tem as seguintes histórias: a cabacinha, o macaco e a viola, o príncipe e o raio, a menina do chapelinho vermelho, um milagre de S. António, os quarenta amigos, o príncipe lagarto, o príncipe de cabeça de cavalo, o príncipe ladrão, o príncipe pescador, a banca de neve, o rico e o pobre, a boneca. A *Revista do Minho*, 6 (10) 1890, [p. 1], também utiliza tal título para diversos contos. E num volume mais tardio desta mesma *Revista* (16, 1902-03, cc. 100-101), vem sob o mesmo título uma variante do conto do Frei João Sem Cuidados.

¹⁹ Cf. Maria Laura Bettencourt PIRES, *História da literatura infantil portuguesa*, Lisboa, Vega, s.d., p. 63, bem como a nota final à V42, no nosso Apêndice I.

²⁰ *As músicas da carochinha*, 2 cds, Lisboa, Som Livre-Som e Imagem, 2003 e 2004, num total de 38 canções.

²¹ Em <http://www.socurtir.com/historias.html> encontram-se diversas «Histórias da carochinha» que nada têm de tradicional. E o blogue <http://histdaCarochinha.blogs.sapo.pt> utiliza o mesmo título para toda a

Malgrado a consistência destes testemunhos, pode-se perguntar se deles se pode inferir que a história da carochinha é mesmo central na tradição portuguesa. Tome-se o caso de Leite de Vasconcellos. O autor registou em diversos papéis soltos, ao longo da sua carreira de etnógrafo, vinte expressões que o povo ou os literatos utilizavam para significar os contos populares, entre as quais apenas três – «contos da carochinha», «histórias da carochinha» e «histórias da baratinha»²² parecem confirmar a hipótese. Mas se atentarmos nas outras designações, notaremos que não derivam do mesmo critério classificatório: ou não são específicas («contos», «cóntas», «contus», «continhus», «histórias», «casos»), ou mencionam os contadores, o local ou o tempo em que habitualmente são contados («histórias da avozinha», «contos de velhas», «contos da velha ao soalheiro», «contos de caminhu», «contos de lareira», «contos da chuminé» [sic], «contos do fogal», «contos do soalheiro», «contos das noites de inverno», «contos de caleija», «contos de calhi») ou atestam usos localizados e pouco comuns («contos galegos», «contos de cacaracá»). Parece, pois, concluir-se que o facto de apenas haver três designações, entre vinte genéricas, não contradiz a ideia de que as histórias da carochinha são como que uma hipóstase do género «conto popular». De facto, as únicas designações que poderiam competir com ela seriam «contos de fadas», «histórias de mouras encantadas» e «histórias do Arco-da-velha»; mas não o fazem porque, ou são pouco utilizadas, ou não têm a abrangência necessária: a primeira – contos de fadas – designa apenas um género limitado de contos; a segunda – contos de mouras encantadas – só diz respeito a lendas; e a última – histórias do Arco-da-velha – só se aplicaria a mitos cosmológicos, pouco abundantes entre nós.

Mesmo que estes factos não sejam definitivos, permitem dizer que, segundo o entendimento que desta história fazem os literatos, ela ocupa uma posição-charneira. É mesmo o modelo ou paradigma de todas as narrativas populares, resumindo-as, em termos de intenção, de estrutura e de conteúdo: de intenção, porque formula algumas questões filosóficas últimas, como a emergência e a finitude da vida; de estrutura, porque utiliza um esquema narrativo sem paralelo na literatura popular portuguesa, juntando o conto e a lengalenga; e de conteúdo, porque mantém relações íntimas com muitos outros contos populares.

Todas estas questões serão desenvolvidas a seu tempo. Para já acrescentamos uma breve nota a respeito da estrutura narrativa, questão central em toda a demonstração, já que o duplo género literário utilizado pela história parece perfeitamente adequado à revelação de um outro nível de significado, difícil de atingir através dos procedimentos próprios do conto ou da lengalenga, quando isolados. Na lengalenga, com efeito, passa-se de uma simples história de animais, para uma outra em que os actores são os homens com seus

espécie de textos, por vezes muito disparatados, sem relação com a história que nos ocupa. O *Expresso* de 24 de Julho de 2004 publicou uma «Histórias de carochinha» que nada tem a ver com ela. A designação é também usada por Arménio MONTEIRO (*Contos da carochinha*, Lisboa, Polycomercial, 1914) como título genérico de 5 contos de sua autoria, onde apenas «O moço de cego» tem alguns motivos populares. Por fim, refira-se que o conto de Antoni POGORELSKI, *A galinha preta ou os habitantes dos subterrâneos*, Moscovo, Edições Ráduga, 1986, tem por subtítulo: «Histórias da carochinha» (Pogorelski é o pseudónimo usado por Aleksei Perovski, tio de Tolstói).

²² Cf. Alda S. SOROMENHO e Paulo C. SOROMENHO, «Introdução», in J. Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares...*, I, Coimbra, Universidade, 1964, pp. xvi-xix.

traumas. O percurso que vai do animal ao homem, e da casa à natureza e à sociedade, define um complexo simbólico original em que a janela e a cozinha são os «topoi» da compreensão da sexualidade – a primeira significando a abertura a um outro ser atractivo e cheio de enfeites, a segunda evocando o ensimesmamento num trauma regressivo. Mas tudo se joga no fogo com que se prepara a boda e onde se perde a integridade e a vida.

4. A INTERPRETAÇÃO: DIFICULDADES E RISCOS

O significado da existência humana não se oferece facilmente a quem o procura: nem tudo é dito claramente e de uma só vez, nem pode ser apropriado como se de um objecto se tratasse. Apesar disso, o mitógrafo, embora limitado por regras de criação da narrativa simbólica, tem mais liberdade do que o hermenauta, que necessita de descobrir as mediações por ele utilizadas.

De forma a melhor compreender os termos da questão, atentemos na seguinte quadra popular, coligida no distrito de Viseu: «O Sete-Estrela caiu / numa pedra e ficou coxo / e o lírio com soidades / logo se vestiu de roxo».²³ A interpretação desta quadra depende do meio termo usado pelo poeta popular na comparação entre o lírio e o Sete-Estrela, o qual nem é óbvio nem se encontrou documentado em nenhum outro texto da literatura oral, apenas se sabendo que, numa quadra quase idêntica, coligida na mesma área cultural, se substitui o lírio roxo pelo branco, em razão de o Sete-Estrela ter ficado manco.²⁴ Tendo a língua portuguesa duas palavras para significar o mesmo defeito do pé, e rimando elas com as palavras que exprimem as cores mais comuns do lírio, era natural que fossem utilizados em quadras semelhantes. Mas isso não explica porque é que nenhuma outra flor foi chamada a compadecer-se do Sete-Estrela.

De forma a ver como as vias da simbolização são obscuras, atente-se no seguinte relato que estabelece a relação entre o coxear e o lírio, feito por Kathy B. Maher a respeito de Ernest H. Wilson, um botânico inglês que teria introduzido no Ocidente um grande número de plantas da China, entre as quais o lírio-real, «um elegante lírio branco, hoje em dia bastante comum nos jardins». Segundo Maher, Wilson «foi atingido por uma derrocada de rochas num caminho íngreme da montanha», ficando com uma perna partida. Passou então por ali uma caravana de mulas, tendo ele de se deitar de través na vereda estreita para que elas pudessem passar. Do acidente resultou que Wilson ficou com um ligeiro coxear para o resto da sua vida, a que chamou «coxear lírio».²⁵

Seja qual for a razão desta imagem, o certo é que ela remete, por uma via não explicada no relato, para os mesmos procedimentos simbólicos que produziram as quadras beirãs, em ambas se estabelecendo uma relação entre o lírio e o coxeio. E embora o paralelo nada explique, permite imaginar uma relação desconhecida entre todas estas realidades. No que se refere ao Sete-Estrela, talvez a razão esteja em que nele há uma estrela que ocasionalmente brilha e desaparece. O lírio teria disso uma imagem: havendo

²³ J. Leite de VASCONCELLOS, *Cancioneiro popular português*, I, ed. de Maria Arminda Zaluar Nunes, Coimbra, Universidade, 1975, p. 17.

²⁴ Mário F. LAGES, Dados para uma etnografia de Touro, V. N. de Paiva (Ms. inédito).

²⁵ <http://www.nationalgeographic.pt/revista/0402/feature5/default.asp>.

nele seis pétalas e outros tantos estames com as suas anteras, também possui um sétimo de que nada pende. Mas mesmo que fosse esse o pretexto da simbolização, ainda restam algumas questões fundamentais sem resposta: porque é que o lírio varia de côr quando o Sete-Estrela fica manco? Porque é que a constelação tem uma imagem floral? E que é que significa esta relação entre a terra e o céu?

Estas e outras questões – a maior parte delas insolúveis no estado actual do nosso conhecimento dos fundamentos da produção imagética popular – mostram quão difícil é aceder ao significado dos textos, sobretudo quando constituídos por puros símbolos sem história nem contexto, tal como as superstições e outras tradições vagantes, colocadas como estão num espaço semântico vazio de referenciais.²⁶

No entanto, o intérprete dos contos geralmente não é confrontado com dificuldades tão extremas como estas, pois tanto a natureza das personagens como as suas acções, quando analisadas em várias histórias, permitem confrontar esquemas de produção e de organização diferentes; e estes, uma vez descobertos, indicam o caminho de acesso à significação. Assim, a busca começa geralmente pela invenção das eventuais razões que levaram à escolha dos actores, para se passar à forma como foi definida a situação inicial e se agenciou a acção com vista ao desenlace final. Em certa medida o analista apenas tem de se deixar conduzir pela história nos seus termos e variações, distinguindo entre o que é estruturante e circunstancial, tomando o começo e o final da história como lugares de ancoragem certos e seguros, e ficando atento às associações e oposições que condicionam a acção.

O sentido está na natureza dos actores e nos seus actos. As relações ontológicas devem, pois, centrar a primeira atenção do analista. Delas é que poderá passar ao exame das notas caracterológicas que determinam as interacções das personagens. Ao fazer isso, o hermeneuta como que se coloca no momento inicial da produção do significado. E poderá entrevê-lo se conseguir estabelecer as relações de complementaridade e oposição que os símbolos expressos contêm e recusar a assimilação do sentido ao entendimento que dele é feito pelos contadores e pelo seu público. Na verdade, o significado imediato, ou de uso, também é uma das máscaras por detrás das quais o sentido se esconde.

O sistema de relações entre os seres é o «locus theoreticus» principal. As personagens só têm significado porque interagem umas com a outras. Esse lugar teórico é sustentado pelo facto de elas ali terem sido postas em função de esquemas narrativos pré-existentes. Mas é a história em concreto, a sua trama, os sentimentos expressos, que revelam a estrutura e os nexos que a tornam memorável, memorizável e dizível, nela as personagens aparecendo mascaradas como numa peça de teatro antigo. A tarefa do intérprete é retirar-lhes tais máscaras de forma a aparecerem os actores e as razões que levaram o mitógrafo a inclui-los nos universos simbólicos por si criados. Mas isso não é feito sem dificuldades.

Em primeiro lugar, não se pode eliminar metodologicamente a ambiguidade pré-existente à fixação de uma característica, de uma acção, de um actor, em vez de outras características, de outras acções e de outros actores que podiam ter sido utilizados para

²⁶ Claude LÉVI-STRAUSS, *Mythologiques*, I, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 64, diz que «os símbolos não têm uma significação intrínseca e invariável, não são autónomos perante o contexto. O seu significado é antes de mais de posição.»

obter o mesmo resultado final. De facto, qualquer texto resulta da escolha de um esquema simbólico, utilizando um determinado tipo de associações, com rejeição de outras. Daí que só se consiga vislumbrar a arquitectura original do sentido quando se percebe porque foram deixados no esquecimento outros significados, que vogavam como espectros no espaço semântico, por um mitógrafo decidido a pôr em evidência um determinado conjunto de relações ontológicas.

O segundo aspecto das dificuldades está em que a busca deve ultrapassar o imediatismo das expressões verbais, embora tenha de estar atento às diferentes formas que a história assume, já que pequenas diferenças podem implicar profundas alterações no significado. Se, com efeito, o que é fundamental nos modos de produção simbólica é a colocação dos seres e dos factos paralela e contiguamente a outros seres e a outros factos que se intersignificam pelas semelhanças e pelos contrastes, também é certo que tudo passa pela mediação discursiva que se compraz em elaborar e reelaborar continuamente o sentido em contextos diferentes.

Não obstante a racionalidade destes conceitos, a sua operacionalização está cheia de obstáculos teóricos e metodológicos, designadamente porque as operações homológicas ou contrastantes que subjazem à concatenação narrativa, parecem ter sido escolhidas de forma a desorientar os ouvintes e os analistas apressados. Contorná-las, só mediante a frequência assídua da escola da cultura popular, deixando-se possuir pelos conceitos e idiossincrasias que nela vigoram, mantendo os ouvidos bem atentos às mínimas variações da expressão, distinguindo as cambiantes e contrates de ódios, amores e humores; numa palavra, tentando reinventar os nexos ocultos que estiveram na origem das relações retidas, esperando que através destes procedimentos, algo imprecisos, liderados pela imaginação antropológica, se torne patente o mecanismo de selecção dos elementos significativos e o artifício seguido para exprimir, através da deriva e do absurdo, a natureza do ser, do cosmos, da vida, do espírito.

A busca do sentido está, pois, associada à detecção dos modos da sua ocultação, já que o simbólico usa o destempero, o absurdo e a insignificância como forma de escamotear os seus intentos, ficando ele como que à espreita por detrás de cortinas polissémicas, num jogo de esconde-esconde, apelando para dimensões que a racionalidade não abarca. E se alguém pensa atingi-lo, logo muda de figura e de lugar, fazendo negaças; o que, aliás, não surpreende, pois a contradição, e o lúdico que a acompanha, permeiam toda a existência humana. Os textos apenas lhe copiam a ambiguidade que é a condição própria e dominador comum não só da percepção mas também da expressão do ser.

Tendo tudo isto em conta, compreende-se que a interpretação da história da carochinha nem é simples nem pacífica. Em primeiro lugar porque a racionalização contribui para que os seus significados subliminares percam parte da sua intenção e força. Em segundo, porque a tentativa de descobrir a arquitectura lógica subjacente às suas formas conduz a um processo essencialmente redutor, já que elas são, por si mesmas, abertas a muitas interpretações, todas elas válidas desde que sigam as regras específicas com que foram construídos: a analogia, a contradição, a proximidade, a inclusão, etc. O facto de os sentidos encontrados apenas referirem os aspectos evocados na mente do analista pelas

experiências que teve e pelas teorias que domina não facilita, por outro lado, a tarefa que ele tem diante de si.

Pode-se, no entanto, responder a estas dificuldades que a análise apenas acrescenta dimensões críticas às interpretações espontâneas, estas, sim, redutoras. Ao tomar por base as teorias mais relevantes sobre a matéria e ao colacionar textos que evocam situações e temáticas semelhantes ou opostas, a busca do sentido não se confina a um só género de quadros conceptuais, a uma única bateria de instrumentos e a um simples baralhar de textos. Pelo contrário, utiliza toda a informação que pode conduzir a uma interpretação ampla e abrangente.

Por outro lado, no que refere ao desvendamento do significado como prejudicial ao efeito pedagógico, em sentido amplo, das histórias analisadas, acrescenta-se que, se é certo que os símbolos exprimem os resultados de concepções colectivas – nem sempre consciencializadas, mas inscritas numa estrutura que articula diversos tipos de elementos humanos (indivíduo e sociedade), mundanais (natureza e cosmos) e transcendentais –, o seu efeito no indivíduo e nos grupos não está no que deles é dito mas no que por eles é inculcado. A eficácia simbólica, a dimensão última do sentido, depende da força afectiva e valorativa da palavra, a qual não é prejudicada pela interpretação, pois se verifica a um nível mais profundo do que o da racionalidade. Segundo o entendimento que Lévi-Strauss faz do pensamento de Freud, as histórias apelam às estruturas do inconsciente.²⁷ De facto a linguagem só é significativa ideacionalmente, e eficaz operacionalmente, quando vai até ao mais íntimo do ser, ou seja, quando atinge a organização profunda da psique. Se, pois, as narrativas populares adquirem uma força própria – derivada do seu carácter não racional que estabelece relações entre significados recônditos – não é o conhecimento da sua significação que lhes retira a eficácia, pois esta depende apenas de que sejam contadas. Agem «ex opere operato».

A rejeição desta posição teórica acarretaria uma questão com implicações éticas: a da fixação de *um* sentido como se ele fosse único e unívoco. Mas isso só aconteceria se a interpretação não fosse aberta. Não sendo, nem podendo ser, absoluta ou definitiva, nenhuma forma de compreensão limita, psicológica ou antropológicamente, o espaço de sedução próprio da narrativa. Os horizontes de conhecimento e sensibilidade nela criados mantêm-se intactos no momento em que são representados efabulatoriamente, ou seja quando são novamente presentes aos ouvintes. Não intervindo na percepção de quem escuta, a interpretação apenas torna claros alguns aspectos que os utilizadores da tradição conhecem, em princípio, por via intuitiva.

5. O MÉTODO

Deste conjunto de considerações é possível tirar algumas consequências. Estando um dos principais problemas do estudo da tradição no estabelecimento da diferença entre o que é circunstancial e o que permanece, necessário se torna reduzir a volatilidade das histórias a factos que estejam ligados teoricamente. Por outras palavras, a tarefa principal

²⁷ Claude LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, pp. 222-6.

do hermeneuta está em identificar as estruturas simbólicas que os séculos foram colocando nas narrativas e em reconstituir a beleza do seu significado primeiro, ultrapassando a transitoriedade das significações mais imediatas. Esta tarefa é particularmente importante quando, como hoje, o sentido parece estar marcado por uma labilidade intrínseca, ao sabor de gestos e palavras inacabadas, ao contrário do que acontecia nos contos, marcadas por uma essencialidade quase alheia às revoluções da história humana.

A busca terá, pois, de incidir em questões essenciais, relacionadas com a natureza do existente (designadamente, a emergência e significado da vida humana e dos outros seres); com a natureza das relações humanas (reduíveis, em última análise, aos sentimentos de amor e ódio); e com a inserção do homem na natureza (designadamente em termos de apropriação utilitária e compreensiva); tudo isto sendo significado na complementaridade simbólica de todos os entes, reais e possíveis, visíveis e invisíveis, tendo em conta que as relações estabelecidas na narrativa são feitas de uma mistura única de racional e simbólico, embora tudo pareça estar apenas comandado pelas regras discursivas que configuram as narrativas, dialéctica ou complementarmente, em estruturas diádicas, triádicas e outras mais complexas.

Estes considerandos levam a algumas regras metodológicas. A primeira é dar prioridade ao texto em relação às teorias que sobre ele tenham sido produzidas, estudando as relações lógicas e estruturais existentes nas suas várias versões. O *corpus* em análise terá de incluí-las todas, mesmo quando as suas variantes nada pareçam ter de original. A segunda é que o sentido destas versões terá de ser confrontado com o de outras tradições, não só para determinar o que têm de específico, mas também para detectar as semelhanças, reforços e contradições nelas existentes. A terceira é que se deve estar particularmente atento ao que é ilógico ou absurdo porque em tais pormenores muitas vezes se guardam restos de sentidos antigos, caídos em desuso ou colocados fora de contexto.²⁸

A utilização conjunta destes princípios leva à formulação do conceito de contextualização diferencial, segundo a qual os actores e as suas acções não têm necessariamente uma mesma natureza ou função em histórias aparentemente idênticas. Por isso é necessário estabelecer como que um vaivém teórico entre as referências textuais, intertextuais e metatextuais das narrativas, como se elas fossem pontes de aço em construção em que os suportes dos tabuleiros fossem sendo reforçados, cabo a cabo, até poderem sustentar uma grande quantidade de veículos do entendimento. Colocando os elementos textuais no seu referencial simbólico alargado e pondo em causa as aparentes relações reais entre os seres é que se tentará suprir, pelo menos em parte, o desconhecimento dos contextos de produção e das mudanças de conteúdo que a história foi tendo ao longo dos tempos. Os símbolos e as estruturas organizativas do *corpus* são, pois, tomados como apontadores dos contextos, intertextos e metatextos que definem o campo semântico da interpretação. As relações significativas estabelecem-se, assim, dentro do próprio *corpus* e relativamente a ele.

²⁸ Este princípio é reconhecido por R. D. JAMESON («Cinderella in China», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1982, pp. 75-6) ao dizer que «os contos populares podem conter passagens surpreendentes. Com efeito, têm de ter tais passagens: sendo, na verdade, relatos de eventos e condições diferentes daquelas em que vivemos, tais eventos e condições têm de nos ser estranhos. É uma regra geral que, se entendemos todas as referências de uma história, é de suspeitar que a história foi modernizada.» O autor tira proveito do conceito ao praticá-lo com perspicácia no referido estudo.

6. AS HIPÓTESES

As ideias-guia deste ensaio são as duas expressas no título: que a história da carochinha é uma reflexão sobre as condições da emergência, manutenção e desaparecimento da vida, sintetizáveis na oposição {vida / morte}; e que a realidade é diafânica: o cosmos, a natureza, os animais e os homens são não só paralelos e contíguos, mas também se interpenetram e intersignificam, como se todo o ser pudesse ser representado numa única dimensão.

A dialéctica {vida / morte}

A oposição {vida / morte}, central na nossa história, é, em si mesmo, um resumo e simplificação de questões muito mais amplas e complexas, estando a vida associada ao sexo feminino e a morte ao masculino. Uma e outra dependem de comportamentos, correctos e incorrectos, respectivamente, mediados pela noção de comer. A morte atinge não só um semihomem (o rato) que não age segundo as regras da urbanidade e come desmesuradamente mas também um homem diminuído (o rei) que não tem fundo para reter o que come pois se senta nas brasas. Por outro lado, a vida é pressuposta, quer no anelo de uma carochinha por filhos, quer de uma rainha por relações sexuais, ambas sobrevivendo aos seus pares.

Mas se são estes os comportamentos explícitos, neles está a intenção de mostrar a radical inviabilidade genesíaca de seres de espécie diferente ou de seres incapazes de assumir a sua verdadeira natureza. A atitude incivilizada dos representantes masculinos significaria, quer a indisponibilidade ontológica para a geração, quer a regressão psicológica impeditiva da procriação. Ao contrário, as personagens femininas comportam-se de forma correcta e segundo as regras existentes no que respeita às relações interindividuais, mostrando estar determinadas a criar vida.

Estas indicações, resultantes de uma leitura imediatista da parte contística da história – um João Ratão que morre e um carochinha que continua a viver chorosa –, não atinge senão uma parte mínima do sentido da história.

Contiguidade, homologia e diafania

A diafania do mundo, de que fala o nosso título, significa muito mais do que o que está explícito na noção de que o mundo está cheio de seres que deixam entrever uns nos outros, como se fossem feitos de uma matéria tão diáfana como o éter. De facto, se o sentido primeiro de diafania, transparência (derivada do grego «diafáino», fazer ver através, ou deixar entrever), se aplica bem ao caso em estudo – já que vários seres, compactados na lengalenga, como que estão forçados a interligar-se – o certo é que esta compactação tópica projecta estes seres para um nível de significado que não está suposto no seu simples arrolamento conjunto.

Dois exemplos ajudarão a compreender melhor o que se pretende dizer com a diafania. O primeiro é um belo texto da *Ilíada* que descreve as armas que Tétis pediu a Hefesto para seu filho Aquiles, em substituição das que Pátroclo tinha tomado em empréstimo para combater Heitor e que este tomara como despojos de vitória. Hefesto, o

deus-ferreiro, que tinha sido acolhido por Tétis quando Hera, sua mãe, o lançou do Olimpo por ser coxo, pôs-se imediatamente à obra, dela tendo resultado um escudo maravilhoso. Do longo poema de Homero, extraem-se alguns versos referentes aos elementos mais úteis ao nosso intento.

T0.1: O escudo de Aquiles

Hefesto fez um «escudo grande e robusto, todo lavrado», em cinco camadas, nas quais cinzelou muitas imagens.²⁹ «Nele forjou a terra, o céu e o mar; / o Sol incansável e a Lua cheia; / e todas as constelações, grinaldas do céu: / as Plêiadas, as Híadas e a Força de Oríon; / e a Ursa a que chamam carro». «E fez duas cidades de homens mortais, / cidades belas. Numa havia bodas e celebrações: / as noivas saídas dos tálamos sob tochas lampejantes / eram levadas pela cidade». Em volta da outra «estavam dois exércitos refulgentes de armas», onde «Os sitiados armavam-se para uma emboscada. / As esposas amadas e as crianças pequenas guardavam / em pé a muralha, e com ela os homens já idosos. / Os outros saíam liderados por Ares e Palas Atena». «Pôs também uma leira amena, terra fecunda, / ampla e três vezes arada; nela muitos lavradores / conduziam as juntas para aqui e para acolá.» «Pôs também uma propriedade régia, onde trabalhavam/ jornaleiros, segurando nas mãos foices afiadas.» «Pôs ainda uma vinha bem carregada de cachos, / bela e dourada [...] em toda a extensão com esteios de prata.» «Também fez uma manada de bois de chifres direitos. / As vacas fê-las de ouro e de estanho.» «De ouro eram os boieiros [...] / quatro ao todo; e seguiam-nos nove cães de patas rápidas. / Mas dois medonhos leões entre o gado que ia à frente / agarravam um touro de urros profundos». «Fez também [...] uma pastagem situada num belo vale, grande pastagem / de brancas ovelhas, com redis, toldados casebres e currais». «Um piso para a dança cinzelou o famoso deus ambidestro [...] onde] mancebos e virgens [...] dançavam / segurando os pulsos uns dos outros.» «Colocou ainda a grande força do rio Oceano / à volta do último rebordo do escudo bem forjado.»³⁰

Deste resumo está ausente, quase por inteiro, tanto o que se refere à representação dos actos das personagens que povoam a cidade do prazer e a cidade do sofrimento, bem como as descrições dos trabalhos ligados às actividades rurais que a elas se contrapõem e dos animais domésticos e selvagens significados por bois e leões. Mas o que resta é suficiente para dizer que toda a realidade é colocada no escudo em camadas de figuras sobrepostas – como que para obrigar, pela proximidade, os entes e suas acções a intersignificarem-se. De facto, a diafania entre o cosmos e o mundo humano e animal era de tal maneira patente ao ferreiro divino que conseguiu representar num mesmo espaço – mediante configurações misteriosas e processos que ninguém consegue imaginar – astros, estrelas e constelações que se misturam com a terra dos homens, com as bestas e com os oceanos. Juntando em espaço escasso todos estes seres, obriga os simples mortais a ver relações que só a mente e a arte de um deus atingia e podia realizar, pois só ele pode fazer a

²⁹ As camadas eram duas de bronze, duas de estanho e uma de ouro. Cf. HOMERO, *Iliada*, XX, 270-3 (trad. de Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2005, p. 406)

³⁰ ID., *op. cit.*, XVIII, 378-608 (pp. 381-5).

aliança entre a terra e o céu: sendo filho de Zeus, tem na sua deficiência a marca da terra. Por isso é a ela lançado duas vezes, uma pela mãe e outra pelo pai, sendo salvo por uma deusa do mar e casando com a bela Afrodite nascida da espuma das ondas revoltas.

A ideia da intersignificação resultante da compactação e da necessária diafania dos seres colocados no escudo de Aquiles poderá, no entanto, parecer pouco clara. Difícil nos é, com efeito, imaginar como é que tal trabalho poderia ter sido concretizado com os sólidos e rígidos materiais – bronze, estanho e ouro – usados por Hefesto. Mas esta dificuldade não se encontra no trecho apresentado em seguida, de origem francesa, escrito por M.me d'Aulnoy, o qual pode ser considerado como uma pura transposição imagética do conceito de intersignificação diafânica. Trata-se de uma variante de um conto conhecido em muitas tradições, relativo a um rei que não quer escolher um dos três filhos para reinar sem que mostre ser superior aos outros. Por isso lhes pede que vão em busca de belos e ricos presentes. Numa dessas provas deveriam trazer uma peça de tecido particularmente fina e delicada. Os filhos mais velhos apresentam-se na corte com as teias que suas noivas tinham tecido. O mais novo traz consigo a caixa que uma princesa, encantada em Gata Branca, lhe ofertara. O trecho que nos interessa reza o seguinte:

T0.2: O pano de 400 varas

Da caixa retira o jovem príncipe «uma noz que partiu. [...] N]o meio dela estava uma avelã. Partiu-a também e [...] dentro viu] um caroço de cereja. [...] Partiu por isso o caroço de cereja que estava cheio da sua amêndoa. [...] A]briu a amêndoa e encontrou dentro um grão de trigo e dentro do grão de trigo, um de milho miúdo. [...] A]briu o grão de milho miúdo, e o espanto de todos não foi pequeno quando dele tirou uma peça de tecido de 400 varas, tão maravilhosa que todas as aves, animais e peixes aí estavam pintados juntamente com as árvores, os frutos e as plantas da terra, os rochedos, as raridades e conchas do mar, o sol, a lua, as estrelas, os astros e os planetas dos céus. Também tinha os retratos dos reis e outros soberanos que então reinavam no mundo; o de suas mulheres e amantes, dos seus filhos e de todos os seus súbditos, sem que o miúdo mais traquina tivesse sido esquecido. Cada qual no seu estado representava uma personagem vestida à moda da sua pátria. [...] Apresentou-se a agulha e a peça passava no seu buraco seis vezes. [...] Nada do que existia no universo se lhe podia comparar.»³¹

Embora alguns dos desenvolvimentos deste texto possam ser atribuídos à mestria da contista francesa,³² tal facto não prejudica o seu valor ilustrativo relativamente aos conceitos

³¹ Cf. Charles PERRAULT, *Contes, suivis de Contes de Madame d'Aulnoy*, Paris, Gruend, 1980, 3^{ème} éd., p. 178.

³² Paul DELARUE, *Le conte populaire français*, I, Paris, Maisonneuve et Larose, 1985, 2^{ème} éd., p. 329, a propósito de outro conto de M.me d'Aulnoy, diz que ela teria «usado elementos do conto com grande liberdade, segundo o seu costume».

Não conheço nenhum paralelo português com a mesma riqueza imagética. O que mais se aproxima é contado por Ana de Castro OSÓRIO (*Histórias maravilhosas da tradição popular portuguesa*, I, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, [1952], p. 293-312). Nele, uma macaca dá em primeiro lugar ao príncipe mais novo *uma noz* que tinha dentro um cãozinho de ouro que «tinha um cadeado ao pescoço que dizia: 'Para a Rainha', [e] ladrava como se fosse de carne e a correr se foi meter na manga do vestido da sua dona». Na segunda vez,

que temos vindo a desenvolver. De facto, ele tem o condão de mostrar graficamente o que acontece no simbólico, onde a realidade, como pura relação significativa, não tem peso nem medida. Os nomes designam essências últimas que são comuns a todos os seres. As formas têm apenas como função revelar algumas das suas potencialidades. No seu âmago, a realidade é compacta e una, e por isso diáfana, à maneira do que acontecia com a matéria original, um instante antes do *Big Bang*, concentrada num só ponto sem dimensão. Ao manifestarem-se, as coisas teriam assumido formas e estruturas que as diferenciam aperiçtivamente. Mas guardam memória da sua origem e essencialidade comuns nos símbolos que as significam, utilizando dois procedimentos – a contiguidade e a homologia –, correspondentes às clássicas noções da metonímia e da metáfora das figuras do discurso, e à magia por contágio e por simpatia das operações simbólicas sobre a natureza.³³

Em função do conceito de diafania, assim apurado, propomos três níveis de entendimento da história da carochinha: o ontológico, o psicológico e o sociocultural. Enquanto forma de percepção do ser, a história articularia realidades mundanas, estabeleceria mediações entre a animalidade e a humanidade e definiria as condições de dissonância entre ser e existência, mediante os conceitos de amor, vida e morte. Enquanto forma sociocultural, a história afirmaria algumas das regras de relacionamento entre os seres, transferindo paradigmaticamente para o reino animal os equívocos e as impossibilidades humanas, representando anaforicamente o drama da vida inviabilizada e estabelecendo algumas homologias simbólicas entre os seres. Enquanto forma de expressão de sentimentos, a história mostraria o resultado de emoções activas e passivas, em relação ou em comunhão com alguém, em dois âmbitos básicos do desejo – conservação do indivíduo e conservação da espécie –, com seus equívocos, transferências, inibições e recalcamentos, sendo os sentimentos expressos apenas anunciadores de um trauma de raiz ontológica. Pressupõe-se que estes três níveis se interpenetram e completam.

7. A LÓGICA DO TEXTO

A demonstração destas ideias será feita sobretudo com a tradição portuguesa, estudando com algum detalhe, por vezes com minúcia, as versões pertencentes ao *corpus*, segundo as três perspectivas antes referidas. Dar-se-á atenção à natureza das personagens e às suas acções, mais do que aos comentários, correctos ou não, dos contadores. Secundariamente, serão chamados à colação textos portugueses e estrangeiros que, mais ou menos directamente, estão relacionados com a versão de referência.

No Cap. 1, depois de apresentar esta versão e examinar a sua estrutura, far-se-á um bosquejo do conteúdo das várias versões coligidas, dividindo-as em três tipos. Será ainda

entrega-lhe *uma avelã* na qual estava um agulheiro donde saía «uma agulha com uma peça de linho enrolada, enfiada pelo fundo; e, tendo-se posto a medi-la com um metro, deu «pano sem conto, a coisa mais fina e delicada que até aí se tinha visto no mundo.» (Itálicos nossos). O conto estende, pois, por dois elementos (noz e avelã) e dois momentos diferentes o que está temporal e localmente compactado no conto de M.me d'Aulnoy. Não há dúvida de que este esquema é simbolicamente mais perfeito e exacto. É possível que Ana de Castro Osório se não teria inspirado em M.me d'Aulnoy.

³³ Cf. James FRAZER, *The Golden Bough*, London, MacMillan, 1967, abr. ed., pp. 14-7.

estudada a sua divulgação, bem como a interpretação que delas é feita tanto pelos populares como pelos autores que sobre ela se debruçaram. E serão desenvolvidas algumas questões teóricas suscitadas pela análise, como os processos de diferenciação textual, a coerência da tradição e o que deve ser entendido por autenticidade.

No Cap. 2, sob o título de «A carochinha e os seus heterónimos», serão examinadas as características físicas e caracterológicas das personagens femininas da história (carochinhas, doninhas e formigas) e estudados dois temas contidos na situação inicial: a relação entre lixo e fortuna, e os enfeites e o desnudamento. O capítulo terminará com uma temática teórica sobre as implicações da invariância funcional da personagem feminina.

As vicissitudes relacionadas com a escolha do noivo serão objecto do Cap. 3, sob o título «As afinidades electivas». Nele serão desenvolvidas questões como o contexto do namoro, a natureza dos pretendentes rejeitados, a sua ordenação e as razões da sua preterição, com base na manducação (comer selvagem e civilizado) e na elocução. Completar-se-á o capítulo com duas temáticas, decorrentes das análises anteriores, sobre as relações entre comer e vestir, e entre fiar, tecer e procriar, para o que serão utilizados textos provindos de várias tradições.

O animal escolhido será o tema central do Cap. 4, sob o título de «O rato deceptor», que começará por uma questão teórica – a folclorização do texto –, para logo se passar ao estudo da natureza e gulodice do rato, bem como das suas atitudes relativamente à comida cultural e ao casamento. As características comportamentais do principal actor masculino serão desenvolvidas no ponto «ratos adivinhos e deceptores». O capítulo terminará com uma reflexão sobre o significado da mudança de nome, de ratinho para João Ratão, e sobre a relação entre comer e morrer.

O Cap. 5 será consagrado à análise da segunda parte da história, sintetizada na fórmula «O trauma real», que lhe dá unidade. Nele serão desenvolvidas temáticas relacionadas com o choro da carochinha, com as dialécticas fundamentais da lengalenga, com a diafania do mundo e com o género simbólico dos actores, organizados em três núcleos (casa, natureza e sociedade), sendo dada particular atenção às suas sequências nas diferentes versões e a algumas temáticas que demonstram a relação entre a morte do rato e o trauma do rei. O capítulo contará ainda com algumas observações sobre a sedução da estrutura e sobre vários tipos de mediações e contaminações detectadas nos textos, terminado com a questão da ambivalência sexual e escatológica.

Terminada o estudo da história a partir dos versões do nosso *corpus*, tentar-se-á, no Cap. 6, a sua comparação com outras tradições, designadamente a indiana, a romena e a grega, bem como de outras ainda mais próximas da nossa, como a italiana, espanhola e a hispano-americana, sendo esta tentativa concebida, não como um exame exaustivo de todas as versões existentes, mas como um complemento dos resultados antes obtidos, com vista à compreensão do lugar que a nossa tradição ocupa nos apólogos sobre a situação humana e a natureza dos seres vivos.

A tentativa de descoberta do sentido da história da carochinha terminará com o Cap. 7, sob o título de «Dos intertextos aos metatextos», composto por duas partes. Na primeira serão estudados alguns documentos das tradições francesa e anglo-alemã, os quais, embora mais distantes da nossa tradição do que os comentados no capítulo anterior, com ela se

relacionam, obrigando a reformular alguns dos resultados antes obtidos. Por isso serão considerados seus «intertextos». A segunda parte estenderá as reflexões feitas até então ao estudo de algumas histórias que, em nosso entender, partem da carochinha ou a completam, como a «Gata-borracheira», o «Manuel Vaz», e o «Filho da forneira», a primeira quase universal e as duas últimas retiradas da nossa tradição. Englobaremos este conjunto no conceito de «metatextos», já que nele se vê como é que a cultura continua a história e resolve o impasse a que o nosso conto chega.

Terminaremos o nosso estudo com um Epílogo em que avaliaremos o método utilizado e retomaremos algumas das ideias desenvolvidas a partir das hipóteses formuladas e das análises a que deram lugar. Nele procederemos à integração teórica dos resultados obtidos na segunda parte do último capítulo, tentando ver por que processos a complementaridade e a oposição detectada nesses textos contribuem para a compreensão da situação humana reportada na história da carochinha. Por fim, faremos algumas considerações de natureza pedagógica, numa espécie de apologia do simbólico presente nos contos populares.

Estas indicações revelam que, se a parte mais importante deste estudo é consagrada à análise do *corpus* da história da carochinha, nele também tentamos compreender os aspectos ligados ao fenómeno cultural que ela constitui. Não se deixará, por isso, de tocar, aqui ou além, em questões relacionadas com a transformação da tradição num mundo em que as produções simbólicas antigas têm cada vez mais dificuldade em sobreviver. A deriva constante entre a tradição portuguesa e de outros povos é, por isso, ditada pela necessidade de entender em que medida os símbolos penetram, nem sempre da mesma maneira nem no mesmo sentido, as diversas expressões do pensamento popular. Neste entendimento, são apresentados, no final do trabalho, dois Excursos: o primeiro trata da divulgação da história da carochinha em Portugal e no Brasil; e o segundo desenvolve a mesma temática na área cultural hispano-americana.

Depois disso vem o Apêndice I com o *Corpus* das versões portuguesas utilizadas. Em seguida, numa espécie de complemento deste, vem o Apêndice II, com algumas Imagens de animais da história ou com algumas histórias, representadas pictoricamente por crianças ou por profissionais.

Para terminar, algumas indicações técnicas. No que se refere à referenciação: as versões do *corpus* são identificadas por um **V** seguido de um número de ordem; e os textos utilizados no comentário, são identificados por um **T** seguido de um dígito referente ao capítulo, a que é apenso o número de ordem dentro dele. As tabelas seguem o mesmo esquema. Por outro lado, a formalização dos conceitos desenvolvidos na análise é feita mediante alguns sinais. As fórmulas estão colocadas entre **{}**; nelas o **/** significa «está para» ou «opõe-se a» (nas transcrições de poesias em verso, assinala a mudança de verso); dois **//** significam «assim como» (nas citações poéticas, marcam a mudança de estrofe); o **|** significa «ou»; o **➔** quer dizer «implica» ou «se transforma em», substituindo os elementos não expressos de um *continuum* de que assinalam por vezes só os pólos; o sinal **>** separa os elementos de uma sequência, dentro ou fora de fórmulas. Dois exemplos: {comer / vestir // morte / vida}, lê-se: o comer está para o vestir assim como a morte está para a vida; e {comer ➔ morte} significa: o comer implica a morte. Acrescente-se, por fim, que os nomes

dos autores portugueses bem como os seus dizeres são transcritos tal e qual se encontram nos livros citados, mesmo quando não correspondem à norma de escrita actual.

CAP. 1. OS TEXTOS

«Pero non he podido yo contravenir al
orden de naturaleza; que en ella cada
cosa engendra su semejante.»
Miguel de Cervantes³⁴

São várias as versões da história da carochinha sobre que se baseia este estudo, algumas bastante antigas, outras recentes, todas elas contribuindo, de uma forma ou de outra, para o seu entendimento. O trabalho inicia-se, pois, pela apresentação e fixação do texto de uma delas, a qual será chamada, daqui em diante, «versão de referência», por a ela se recorrer constantemente na tentativa de perceber em que medida as várias lições dos textos editados no final deste trabalho contradizem ou reforçam o que nela se encontra.

A sua escolha não foi feita de ânimo leve. Por mais que se insista, e seja verdade, que todas as versões têm, em princípio, igual valor, as lições mencionadas constantemente na análise adquirem grande relevância, a qual pode conduzir a um enviesamento espontâneo e subtil, mas inevitável, do sentido da história. Por outro lado, não há forma de definir, à partida, qual a versão «mais completa», «mais autêntica», ou «melhor». E também não se consegue determinar, no início do estudo, que critérios – originalidade, antiguidade de produção, pureza de lições, densidade de significado – devem ser utilizados na escolha, já que só no seu final se poderá ter uma ideia aproximada do peso que cada um deles deveria ter assumido nessa tarefa.

Havendo, pois, de seleccionar uma das várias versões recolhidas, optamos pela que foi editada há mais tempo – a que Adolfo Coelho colocou à cabeça da sua colectânea de *Contos populares portugueses*, na primeira edição de 1879 –, não porque se confunda antiguidade de publicação com antiguidade de produção original mas porque, numa primeira análise das versões mais completas, ela aparentou ser a que tinha conteúdo mais rico e consistente. As várias edições que teve, e que aparecem no aparato crítico,³⁵ mostram que foi, por vezes, truncada na parte final, mesmo pelo seu primeiro editor, na intenção de lhe retirar alguns elementos aparentemente pouco adequados ao público infantil.

³⁴ *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de John Jay Allen, Madrid, Ed. Catedra, 1995, 17.^a ed., p. 79.

³⁵ A edição original e suas reedições são as seguintes: F. Adolfo COELHO, *Contos populares portugueses*, Lisboa, P. Plantier, 1879, pp. 1-5; 2.^a ed.: Lisboa, Dom Quixote, 1985, pp. 79-84 (ed. 1985, no aparato crítico); *Contos da carochinha, Historias para crianças*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1923, 4.^a ed. aumentada, pp. 5-11 (ed. 1923, no aparato); F. Adolfo COELHO, *Contos nacionais*, Lisboa, Livraria Educação Nacional, 1936, 3.^a ed., pp. 12-6 (ed. 1936, no aparato); J. A. Pires de LIMA, *Seleção de contos populares para crianças*, Porto, 1948, pp. 172-7 (ed. 1948, no aparato); Carlos de OLIVEIRA e José Gomes FERREIRA, *Contos tradicionais portugueses*, I, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1977, pp. 223-9 (ed. 1977, no aparato).

1. A VERSÃO DE REFERÊNCIA³⁶

[V1] *História da*³⁷ *carochinha*

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que andava a varrer a casa e achou³⁸ cinco réis
- [1.1.2] e foi logo ter com uma vizinha e perguntou-lhe: «O vizinha, que hei-de eu fazer a estes cinco réis?» Respondeu-lhe a vizinha: «Compra doces.» «Nada, nada,³⁹ que é lambarice.» Foi ter com outra vizinha e ela disse-lhe o mesmo; depois foi ainda ter com outra que lhe disse: «Compra fitas, flores, braceletes e brincos e vai-te pôr à janela e diz: Quem quer casar com a carochinha / Que é bonita e perfeitinha?»
- [1.1.3] Foi a carochinha comprar muitas fitas, rendas, flores, braceletes de ouro e brincos; enfeitou-se muito enfeitada e foi-se pôr à janela, dizendo: «Quem quer casar com a carochinha / Que é bonita e perfeitinha?»
- [1.2.1.1] Passou um boi e disse: «Quero eu.» «Como é a tua fala?» «U, u...»⁴⁰ «Nada, nada, não me serves que me acordas os meninos de noite.» Depois tornou outra vez a dizer: «Quem quer casar com a carochinha / Que é bonita e perfeitinha?»
- [1.2.1.2] Passou um burro e disse: «Quero eu.» «Como é a tua fala?» «Em ó... em ó...» «Nada, nada, não me serves, que me acordas os meninos de noite.»
- [1.2.1.3] Depois passou um porco e a carochinha disse-lhe: «Deixa-me ouvir a tua fala.» «On, on, on.» «Nada, nada, não me serves, que me acordas os meninos de noite.»⁴¹
- [1.2.1.4] Passou um cão e a carochinha disse-lhe: «Deixa-me ouvir a tua fala.» «Béu, béu.» «Nada, nada, não me serves, que me acordas os meninos de noite.»
- [1.2.1.5] Passou um gato. «Como é a tua fala?» «Miau, miau.» «Nada, nada, não me serves, que me acordas os meninos de noite.»
- [1.2.2] Passou um ratinho e disse: «Quero eu.» «Como é a tua fala?» «Chi, chi, chi.» «Tu sim, tu sim, quero casar contigo», disse a carochinha.
- [1.3.1] Então o ratinho casou com a carochinha e ficou-se chamando o João Ratão. Viveram alguns dias muito felizes, mas tendo chegado o domingo, a carochinha disse ao João Ratão que⁴² ficasse ele a tomar conta na panela que estava ao lume a cozer uns feijões⁴³ para o jantar.
- [1.3.2] O João Ratão foi para junto do lume e⁴⁴ para ver se os feijões já estavam cozidos, meteu a mão na panela e a mão ficou-lhe lá; meteu a outra, também lá ficou; meteu-lhe⁴⁵ um pé, sucedeu-lhe o mesmo; e assim em seguida foi caindo⁴⁶ todo na panela e cozeu-se com os feijões.
- [1.3.3] Voltou a carochinha da missa e, como não visse⁴⁷ o João Ratão, procurou-o por todos os buracos e não o encontrou⁴⁸ e disse para consigo: «Ele virá quando quiser e deixa-

³⁶ Com o fim de facilitar a comparação do conteúdo das versões utilizadas foram acrescentados números ao texto de Adolfo Coelho: o primeiro dígito significa a parte e os restantes as suas partições e subdivisões. A mesma numeração, para os mesmos mitemas, é utilizada em todas as versões colocadas no Apêndice I.

³⁷ História da] *A ed. 1923.*

³⁸ achar] achando *ed. 1923.*

³⁹ nada] isso não *ed. 1923.*

⁴⁰ U, u...] Um, um *ed. 1923.*

⁴¹ Depois passou um porco ... noite *om. ed. 1977.*

⁴² que] enquanto ela ia à missa *add. ed. 1923.*

⁴³ a cozer uns feijões] com uns feijões a cozer *ed. 1923.*

⁴⁴ e *om. ed. 1923.*

⁴⁵ lhe *om. ed. 1923.*

⁴⁶ em... caindo] foi indo até que caiu *ed. 1923.*

⁴⁷ Voltou... visse] Quando a carochinha voltou da missa, não viu *ed. 1923.*

⁴⁸ não o encontrou] como não o achou *ed. 1923.*

- me ir comer os meus feijões.»⁴⁹ Mas ao deitar os feijões no prato encontrou⁵⁰ o João Ratão morto e cozido com eles. Então a carochinha começou a chorar em altos gritos
- [2.1.1] e⁵¹ uma tripeça que ela tinha em casa perguntou-lhe: «Que tens tu, carochinha, / Que estás aí a chorar?»⁵² / «Morreu o João Ratão / E por isso⁵³ estou a chorar.» / «E eu que sou tripeça / Ponho-me a dançar.»
- [2.1.2] Diz dali uma porta: «Que tens tu, tripeça. / Que estás a dançar?» / «Morreu o João Ratão / Carochinha⁵⁴ está a chorar, / E eu que sou tripeça / Pus-me a dançar.» / «E eu que sou porta / Ponho-me a abrir e a fechar.»
- [2.1.3] Diz dali uma trave: «Que tens tu, porta, / Que estás a abrir e a fechar?» / «Morreu o João Ratão / Carochinha está a chorar, / A tripeça está a dançar. / E eu que sou porta / Pus-me a abrir e a fechar.» / «E eu que sou trave / Quebro-me.»⁵⁵
- [2.2.1] Diz dali um pinheiro: «Que tens, trave, / Que te quebraste?» / «Morreu o João Ratão / Carochinha está a chorar, / A tripeça está a dançar. / A porta a abrir e a fechar. / E eu quebrei-me» / «E eu que sou pinheiro / Arranco-me.»⁵⁶
- [2.2.2] Vieram os passarinhos para descansar no pinheiro e viram-no arrancado e disseram: «Que tens, pinheiro, / Que estás no chão?» / «Morreu o João Ratão / Carochinha está a chorar, / A tripeça está a dançar. / A porta a abrir e a fechar. / A trave quebrou-se, / E eu arranquei-me.» / «E nós que somos passarinhos / Vamos tirar os nossos olhinhos.»
- [2.2.3] Os passarinhos tiraram os olhinhos, e depois foram à fonte beber água. E diz-lhe[s]⁵⁷ a fonte: «Porque foi, passarinhos, / Que tirastes os olhinhos?» / «Morreu o João Ratão / A carochinha está a chorar, / A tripeça a dançar, / A porta a abrir e a fechar, / A trave quebrou-se, / O pinheiro arrancou-se, / E nós, passarinhos, / Tirámos os olhinhos.» / «E eu que sou fonte / Seco-me.»⁵⁸
- [2.3.1] Vieram os meninos do rei com os seus cantarinhos para levarem a água da fonte e acharam-na seca e disseram: «Que tens, fonte, / Que secaste?» / «Morreu o João Ratão / A carochinha está a chorar, / A tripeça a dançar, / A porta a abrir e a fechar, / A trave quebrou-se, / O pinheiro arrancou-se, / Os passarinhos / Tiraram os olhinhos, / E eu sequei-me.» / «E nós quebramos os cantarinhos»
- [2.3.2] E⁵⁹ foram os meninos para o palácio e a rainha perguntou-lhes: «Que tendes, meninos, / Que quebrastes os cantarinhos?» / «Morreu o João Ratão / A carochinha está a chorar, / A tripeça a dançar, / A porta a abrir e a fechar, / A trave quebrou-se, / O pinheiro arrancou-se, / Os passarinhos / Tiraram os olhinhos, / A fonte secou-se, / E nós quebrámos os cantarinhos.» / «Pois eu que sou rainha / Andarei em fralda⁶⁰ pela⁶¹ cozinha.»
- [2.3.3] Diz dali o rei: «E eu vou arrastar o c... / Pelas brasas.»⁶²

⁴⁹ Ele virá ... feijões] Ele que apareça quando quiser; eu vou comer os meus feijõesinhos *ed. 1923*.

⁵⁰ encontrou] dá com *ed. 1923*.

⁵¹ e om. *ed. 1923*.

⁵² Que... chorar?] Para te lastimar? *ed. 1923*.

⁵³ E por isso] Ai de mim! *ed. 1923*.

⁵⁴ carochinha] A carochinha *ed. 1923* (esta variante repete-se sempre que é retomado o texto ulteriormente).

⁵⁵ Quebro-me] Vou-me quebrar *ed. 1923*.

⁵⁶ Arranco-me] Vou-me arrancar *ed. 1923*.

⁵⁷ lhe] lhes *ed. 1936*.

⁵⁸ Seco-me] Seco como um monte *ed. 1923*.

⁵⁹ E om. *ed. 1923*.

⁶⁰ em fralda] descalça *ed. 1936, ed. 1948*.

⁶¹ Andarei... pela] Em camisa vou para a *ed. 1923*.

⁶² E eu vou... brasas] E eu que sou rei / Pelas brasas me arrastarei *ed. 1923*. Diz dali...brasas *om ed. 1936 e ed. 1948*. A razão desta omissão por parte das *ed. de 1936 e 1948* está certamente no que J. A. Pires de Lima

2. A ESTRUTURA DA VERSÃO DE REFERÊNCIA

Este género de textos é apelidado na literatura etnográfica de «contos cumulativos» e tem na classificação de Aarne-Thompson o n.º 2023. Faz parte das «cadeias que envolvem a morte de actores animais», e é resumido pelos autores da seguinte maneira: «A formiguinha encontra uma moeda, compra novos vestidos com ela e senta-se à porta. Passam vários animais e propõem-lhe casamento. Ele pergunta-lhe o que fazem durante a noite. Cada qual responde com o seu som característico, mas nenhum lhe agrada a não ser o ratinho sossegado, com quem casa. Deixa-o a cuidar da panela onde cai e se afoga. Ela chora e, ao saber a razão, o passarinho corta o bico, a pomba corta o rabo, etc.»⁶³

Se bem atendermos, quer à nossa história, quer a este resumo, notamos que a denominação de «cadeias que envolvem a morte de animais» não faz inteira justiça ao seu conteúdo, pois não põe em evidência os dois géneros de que é composta. Por isso, numa via mais analítica, propomos uma divisão em duas partes, as quais estão significadas no primeiro dígito dos números colocados entre colchetes no texto editado acima, enquanto que os demais assinalam as várias subdivisões destas duas partições. Segundo esta divisão, na primeira parte, do género conto, são narradas as vicissitudes que levam ao casamento de dois animais e na segunda, do género lengalenga, é feito o pranto da morte de um rato por vários seres, encadeados segundo uma lógica aparentemente apenas tópica mas, na realidade, condicionada por outros princípios organizativos, como a seu tempo se verá. Mas se estas duas partes são estilisticamente distintas, também é grande a sua interdependência do ponto de vista do significado, podendo-se mesmo dizer que a lengalenga não faz mais do que aprofundar, estender e reforçar o significado do conto.

Dentro destas duas divisões maiores, outras existem. Na primeira parte há três momentos principais: a *situação inicial* [1.1]; a *escolha do noivo* [1.2]; o *casamento, morte e choro* [1.3]. E na segunda identificam-se três grupos de seres: o primeiro incluindo objectos pertencentes à *casa* [2.1]; o segundo, seres da *natureza* [2.2]; e o terceiro, pessoas da *família real* [2.3] e, por extensão, da sociedade.

Tomando os elementos da primeira parte e analisando as acções que a constituem, nota-se que a *situação inicial* inclui três momentos relacionadas com a preparação da carochinha para o casamento: o achamento do dinheiro ao varrer a casa [1.1.1], a recusa das guloseimas e a compra de adornos [1.1.2] e o seu embelezamento e colocação à janela à espera de noivo [1.1.3]. Por outro lado, a *escolha do noivo* [1.2] tem dois motivos: no primeiro, repetido cinco vezes, a carochinha rejeita vários animais (boi, burro, porco, cão e gato) que lhe pedem namoro [1.2.1]; e, no segundo, escolhe o ratinho como noivo [1.2.2]. Neles se repete, pois, de certa maneira, o esquema dialéctico da situação inicial em que se recusa alguma coisa para logo se aceitar outra.

diz no prefácio da sua obra: «Para não excitar demasiadamente o espírito dos pequenos leitores foram suprimidos os passos trágicos tão queridos ao povo. Este livro é para crianças e todas as crianças o podem ler com proveito e sem qualquer inconveniente.» O autor copia o texto de Adolfo Coelho cujo livro também se destinava às crianças. Segundo o editor, esta versão foi coligida em Coimbra.

⁶³ Antti AARNE and Stith THOMPSON, *The Types of the Folktale, A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1981, 2nd rev., p. 527.

Tudo isto, porém, se encaminha para o motivo central do conto: *a celebração do amor e da morte* [1.3], constituída pela preparação da boda [1.3.1], pelo comer solitário e morte do João Ratão [1.3.2] e pelo pranto da carochinha [1.3.3]. O mais importante e significativo de todos estes motivos é o contido no n.º [1.3.2]. De facto, o que se lhe segue e com que termina o conto – o choro da carochinha – seria dispensável do ponto de vista estrutural. Mas é necessário em termos lógicos e psicológicos e, em última análise, narrativos. Sem ele, com efeito, não haveria lugar para a lengalenga final, ela, sim, imprescindível à compreensão do sentido último da história.

3. AS CARACTERÍSTICAS DO CORPUS

O *corpus* da história da carochinha é constituído por 73 versões portuguesas e 6 brasileiras, as quais, embora tendo algumas particularidades dignas de nota, fazem parte da mesma tradição. Deste conjunto, 32 versões foram objecto de publicação anterior em texto impresso, 8 na internet, uma num quebra-cabeças infantil e finalmente outra em CD. Uma delas tem a particularidade de ser constituída por desenhos infantis a que foi associado um texto. As restantes, à excepção da última, fazem parte de uma colectânea pessoal, constituída desde a década de 80 do século passado. O conjunto é reproduzido no Apêndice I.⁶⁴

A constituição deste amplo *corpus* responde à necessidade de, no confronto das lições, se fugir à tentação de atribuir significado absoluto ao que pode não passar de idiossincrasias

⁶⁴ Não se incluem no *corpus* outras versões de que se teve conhecimento, algumas delas tardiamente. A primeira, interactiva (<http://www.junior.te.pt/servlets/>) é sustentada por desenhos singelos e contada por duas vozes femininas. Para se ouvir por inteiro é necessário executar algumas tarefas: deslocar objectos (vassoura e moeda) ou animais (boi, porco, cão, gato, e ratinho), pôr o João Ratão a beijar a carochinha, colocar o rato dentro do caldeirão. O texto é semelhante ao da maioria das versões sem lengalenga. A segunda encontra-se em <http://www.proformar.org/tictac/trabalhos/carochinha.ppt>, e foi elaborada pelos alunos do 3º e 4º anos da EB1 n.º 2 de Vale de Figueira, sendo o texto muito sintetizado.

Tivemos ainda conhecimento de uma versão inédita, coligida por António Fontinha em 1999 na vila de Portel, cujo registo sonoro nos foi facultado pelo colectador, o que agradecemos. Nela há algumas particularidades dignas de nota, sobretudo na lengalenga final. Assim ao falar dos «pausinhos» no telhado, a narradora acrescenta um aparte – ‘ai que disparete’ – que impõe um entendimento malicioso da palavra. A gravação mostra ainda um aspecto fundamental desta história – a sua dimensão lúdica e jocosa – pois é dita e ouvida com fortes risos, sobretudo na lengalenga, em cujo final, pouco perceptível precisamente por isso, em vez da família real apenas aparece uma velha que tem um comportamento estranho – andar a levantar a saia pela casa – no que se repete, de forma explícita, o comportamento da rainha da V1.

Na colectânea de Idália F. CUSTÓDIO, Isabel CARDIGOS e Maria Aliete F. GALHOZ, *Contos, Património oral do Concelho de Loulé*, I, Loulé, Câmara Municipal, 2004, pp. 397-401, são publicadas mais duas versões coligidas recentemente (2001 e 2003, respectivamente) no concelho de Loulé, uma na Quarteira e a outra no Ameixial. A primeira destas versões tem as duas partes da história. Mas não refere o achamento do dinheiro nem a consulta às vizinhas sobre a forma de o aplicar. Os pretendentes rejeitados da carochinha são o cão, o gato, o burro e o porco, sendo rejeitados porque ela não gosta da voz deles. O texto coloca a morte do João Ratão no dia do casamento. O João Ratão vai a casa buscar o leque da carochinha. Cai no caldeirão e morre «cozido e assado» por dele ter tentado tirar toucinho e presunto. Os seres que se associam ao choro da carochinha são: o rio que se seca, o passarinho que se depena, a árvore que se desfolha, o rei que corta as barbas e a rainha que vai jantar à cozinha. A versão recolhida no Ameixial só tem a primeira parte da história, muito semelhante à V4, designadamente no estilo poético e nas justificações dadas para a rejeição e aceitação dos pretendentes – comer «do que o céu me deu» e o «bom é meu», respectivamente. Os animais rejeitados são o cão, burro, o boi, o gato. O João Ratão morre «cozido e assado» no caldeirão quando vai buscar o leque de que a carochinha se tinha esquecido.

de um ou outro narrador. Por outro lado, constitui um óbvio factor de segurança na busca do significado a utilização de vários textos, com vária procedência e contados por pessoas com profissões e graus de instrução muito diversa.

De forma a dar uma ideia global dos seus conteúdos diferenciados, apresentamos em seguida as principais características de cada uma destas versões, dividindo-as em três grandes grupos: de *extensão mítica*, de *contração simbólica* e de *efabulação erudita*. O primeiro caracteriza-se por, após uma parte contística sobre seres antropomórficos, ter um desenvolvimento «mítico» do género lengalengático; o segundo, por estarem reduzidos os seus textos à primeira parte; e o terceiro, por acrescentar várias confabulações que, por vezes, nada têm a ver com a tradição.

As versões de extensão mítica

Fazem parte deste grupo 18 versões portuguesas⁶⁵ e uma brasileira (V64). Neste conjunto encontram-se os textos mais perfeitos, quer do ponto de vista dos elementos heurísticos, quer das estruturas narrativas, quer ainda do seu significado expresso ou implícito. No breve comentário que se segue põe-se em evidência as características mais notórias de cada uma delas, deixando para mais tarde a utilização conjunta dos seus elementos específicos.

A v2, publicada pela primeira vez, em 1885, no 2º volume do estudo de Teófilo Braga sobre *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*, reproduz, segundo o editor, a tradição do Porto e da Ilha de S. Jorge. Foi dada à estampa pelo menos mais três vezes: em 1901, no jornal *O Século*, na reedição da obra de Teófilo Braga em 1996 e numa colectânea de Adolfo Simões Müller.⁶⁶ Escrita em verso, esta versão é substancialmente idêntica, em termos de conteúdo, à v1.⁶⁷ Omite, no entanto, um ponto importante: a consulta feita às vizinhas sobre o modo de utilizar o dinheiro encontrado. Por outro lado, os animais aparecem por ordem diversa da utilizada na v1; e o critério de aceitação do rato, não é a voz, mas o que ele come. No episódio do casamento, há um pormenor que completa a versão de referência, ao dizer que o João Ratão foi da igreja a casa buscar o leque da carochinha. Não deixa também de ser curiosa a afirmação, no final da parte contística, de que o João Ratão morreu «cozido e assado no caldeirão», em contradição com o que está implícito no texto.

A v3, oriunda de Loulé, foi publicada por Athaíde Oliveira, em 1900. Entre as suas particularidades está que a situação inicial é reduzida à sua expressão mais simples, nem se fazendo referência ao varrer da cozinha, nem ao dinheiro encontrado nem a nenhum conselho a respeito da sua utilização. Por outro lado, não é a carochinha a ter a iniciativa do

⁶⁵ V1-V13, V16, V41, V42, V71 e V72.

⁶⁶ Cf. final da v2, no Apêndice I.

⁶⁷ Teófilo BRAGA, *O povo português...*, II, pp. 310-2. Segundo o autor (p. 309), a história da carochinha, que está «na tradição portuguesa diversos estados de conservação», teria sido primitivamente escrita em poesia: «em Coimbra, a sua primeira parte acha-se dissolvida em prosa, tendo o final, na sua forma de lengalenga, ainda a estrutura poética». O texto em que Teófilo Braga baseia esta conclusão é a nossa versão de referência, pois cita os *Contos populares portugueses* de Adolfo Coelho. A afirmação da primitividade das formas poéticas sobre as outras formas narrativas não é segura. Os elementos de crítica literária de que dispomos parecem indiciar uma génese inversa.

namoro mas sim os seus pretendentes, cuja série é diferente da V1. Além disso, é a «debilidade» do Ratão que leva a carochinha a aconselhá-lo a ir a casa comer. Na lengalenga, finalmente, apenas há como actores, a porta, o passarinho, as meninas, o rei e a rainha, por esta ordem, acontecendo que o rei corta as barbas e a rainha se assenta nas brasas, sendo possível que este final tenha sido induzido pela rima entre barbas e brasas, só estas podendo ser associadas à rainha, que assim foi posta no fim.

A V4 é muito semelhante à V2, tendo as suas variantes interesse quase só morfológico, pois constituem arranjos métricos que o seu editor, Jaime Cortesão, introduziu, possivelmente para melhorar estilisticamente a V2, de que depende. Tem, não obstante, duas particularidades dignas de nota: a primeira é que o boi, o gato e outros animais são substituídos pelo galo; a segunda é que elimina na lengalenga final os dois últimos actores – a rainha e o rei – certamente porque o texto se destinava a ser lido por crianças e não terá parecido adequado ao editor pôr a rainha em fraldinha e o rei a assar nas brasas. O título da obra em que está inserida, *Cantigas do povo para as escolas*, justifica tal dedução.

A V5, sob o título de *A doninha e o João Ratinho*, é a primeira versão em que aparece uma personagem feminina diferente da carochinha. No entanto é muito próxima, em termos de conteúdo, da V1. De próprio tem a menção do achamento do dinheiro ao varrer a casa e o tê-lo utilizado para se assear por conselho da mãe e não das vizinhas. A semelhança com a V1 estende-se ainda à lengalenga, onde falta, no entanto, a trave, e os meninos são substituídos pela criada, variante esta com interesse interpretativo, pois ajuda a dirimir a questão do género simbólico dos meninos do rei mencionados na V1, como se verá mais adiante. Por outro lado, a rainha e o rei têm os mesmos comportamentos que na versão de referência: a primeira dança em fralda de camisa na cozinha e o rei assenta-se nas brasas. Uma diferença interessante é que a doninha pede a um serralheiro que lhe abra a casa para nela entrar ao voltar da fonte, o que a aproxima de algumas versões espanholas, comentadas no Cap. 6.

A V7, publicada por Ana de Castro Osório para ser utilizada pelas mães na educação de seus filhos, é muito semelhante à V2 e à V4. Das suas diferenças em relação a estas versões, põe-se em destaque, na parte final, que o rei corta as barbas antes de a rainha se assentar nas brasas, no que coincide com a V3. À mesma escritora se deve a V8, onde, tal como nas V2, V4 e V7, a carochinha encontra o dinheiro ao varrer a cozinha. No que se pode considerar um desenvolvimento literário, frequente em Ana Osório (o que não quer dizer que interprete mal a tradição), descreve-se de forma gráfica o choro da carochinha ao ver o João Ratão morto: «ficou varada e, no maior desespero, desgrenhou-se e arrepelou-se, chorando em altos gritos». Por outro lado, a sequência final diz: «a carochinha arrepelou-se, a tripeça pôs-se a dançar, a janela a abrir e a fechar, o telhado destelhou-se, o passarinho depenou-se, a árvore desfolhou-se, o boi esmurrou-se, a fonte secou-se, a criada da rainha quebrou a cantarinha, a rainha assentou-se nas brasas e o rei corta as barbas.» Nesta série é digno de nota a substituição da porta pela janela e da trave pelo telhado, e ainda a adição do boi que «quebra a armação», particularidades que serão comentadas mais adiante.

A V9, redigida em 1980 por um estudante universitário, atesta a continuidade na memória do povo dos elementos tradicionais, designadamente a consulta a uma vizinha acerca de como gastar o dinheiro encontrado, e a sequência final, algo sintetizada, onde os

dois últimos actores são a rainha que chora na cozinha e o rei que se arrasta nas brasas. A mesma atestação é feita pela V10, também escrita em 1980 para o presente estudo. Na sua série lengalengática, há menos actores do que o habitual – porta, andorinhas e meninas –, os quais são completados por um rei e rainha que têm sortes idênticas: sentarem-se nas brasas.

Um terceiro testemunho da manutenção da tradição em anos recentes é a V11, originária de Trás-os-Montes e coligida em 1981, embora de tradição mais antiga (cerca de 1960). Nela se reproduzem, com pequenas diferenças, as situações da versão de referência. Na segunda parte, os intervenientes são os mesmos, não havendo, porém, menção do rei. A história termina com a rainha descalça na cozinha. Não é de excluir a hipótese de esta alteração resultar de uma censura feita pelo pai da nossa colaboradora, que terá feito o mesmo raciocínio que Jaime Cortesão, alterando a versão que conhecia.

A V12, igualmente recolhida em 1981 para o presente estudo, foi contada por uma senhora de 65 anos, em Miraflores, Lisboa. É semelhante à versão de referência, excepto num ou noutro pormenor. Especifica que a carochinha chorou o seu João Ratão «cozido e assado no caldeirão», e que ao seu lamento se associaram a porta, a janela, a árvore, o passarinho e a fonte, faltando, pois, os actores que na V1 representavam a sociedade – os meninos, a rainha e o rei. Possivelmente a contadora aprendeu a história num livro para crianças. Não obtivemos, porém, informação específica a este respeito.

A V13 teria sido aprendida por um menino, em Angola, o qual a ditou, com 12 anos de idade, a uma familiar sua, que no-la transmitiu em 1981. Tem a particularidade de não mencionar a varredela da casa e o achamento do dinheiro. A situação inicial refere apenas que a carochinha, triste, resolve enfeitar-se para procurar marido. Escolhido o rato, e já no local da festa, lembra-se de que tinha deixado a panela de feijões a cozer, tendo-se o João Ratão oferecido para ir apagar o lume. Sendo no essencial conforme com a V1, a característica mais saliente desta V13 está na lengalenga final que se resume a uma única personagem, a vizinha, a qual inquire da carochinha porque chora, respondendo esta: «João Ratão caiu no caldeirão. E assim termina a história da carochinha, com todos muito tristes a dizer: 'João Ratão, por ser guloso, morreu assado e cozido no caldeirão.'» Está, pois, quase totalmente eliminada desta versão a segunda parte da história.

A V16, publicada por Carlos Cascais em 1955, embora não seja versificada, segue no essencial o texto da V2, designadamente no que respeita aos motivos da rejeição dos pretendentes. Mais notórias são as suas particularidades na lengalenga. Refere, em vez duma tripeça, um banco que se partiu e «atirou a carochinha de pernas para o ar», e uma porta que se abriu tão depressa que só deu tempo à carochinha «para dar um pulo, pois de contrário morreria esmigalhada». No essencial, atesta a tradição, mas não o faz de forma regular pois termina quase logo em seguida dizendo: «Carochinha saiu de casa e foi sentar-se debaixo de uma pereira, a chorar e a dizer: 'Morreu o meu João Ratão cozido e assado no caldeirão.' A árvore sacudiu-se a chorar, e as pêras caíram em cima da nossa carochinha, magoando-a. Levantou-se a custo e já não foi capaz de dizer que morrera o seu João Ratão não fosse qualquer coisa ter pena dela e acontecer molestá-la.» Da pluralidade de seres da V1 restam, pois, apenas um elemento da casa e outro da natureza.

Fazem ainda parte deste grupo as V41 e V42, que terão sido coligidas, a primeira em Palmela e a segunda em Loulé, em época recente, a julgar pela data da sua publicação, 1997 e 2000, respectivamente. Notamos duas características na primeira destas versões: não ter praticamente nada da parte contística da história e alterar a série de seres que choram a morte do rato. Termina, além disso, em tom quase apocalíptico: «Acabou-se a água, não há mais água. Pronto, acabou. Não há água, a água secou, não há mais nada.» Por outro lado, a V42 tem algumas particularidades na lengalenga final. A mais curiosa e significativa é que o rei não aparece nela explicitamente, apenas sendo evocado numa frase final enigmática – «E o conto acabado e o rabo chamuscado» – o que só faz sentido se se supuser que o rabo chamuscado é o do rei. Este pormenor, sem qualquer importância hermenêutica, não deixa de ser ilustrativo da inércia simbólica dos textos que guardam sob forma residual elementos já totalmente esquecidos e ininteligíveis, porque deslocados.⁶⁸ O exemplo não é, de resto, único: a fórmula «cozido e assado» que se encontra em muitas das versões que eliminam a lengalenga final, deve-se possivelmente a esse mesmo mecanismo de mnemónica cultural. Por fim, nota-se que a série lengalengática desta versão é muito diferente da V2, embora recolhida na mesma localidade.

Entre as versões portuguesas podem ainda ser referidas as V71 e V72, as quais deveriam, em boa verdade, ser estudadas entre as de efabulação erudita. São, com efeito, exercícios literários que usam de alguma liberdade na referência da tradição. Por conterem a lengalenga, são comentadas aqui. A V71, da autoria de Luísa Ducla Soares, mantém, na primeira parte, quase todos os elementos tradicionais. Mas a lengalenga só de longe reproduz as características das primeiras versões, pois deixa de ser cumulativa e põe em acção o banco, a porta, a fonte, o garfo e o rei, e deixa de lado a rainha. Nesta série original, é particularmente estranho o garfo, cuja lógica de inserção se não entrevê, como se deduz da transcrição seguinte: «‘Ai que desgraça, / Que grande azar!’ / A fonte disse: / ‘Vou já secar.’ // ‘Ai que desgraça, / Que grande azar!’ / O garfo disse: / ‘Vou-me espetar.’» Igualmente surpreendente é o final feliz da história: «‘Ai que desgraça, / Que grande azar!’ / Disse o rei / Que ia a passar. / Meteu a espada / No caldeirão. / Por lá subiu / O João Ratão. / ‘Que bela sopa!’ / Gritou contente. / ‘Ai só foi pena / Não estar quente.’ // Deu um abraço / Na carochinha / E houve baile / Lá a cozinha.»⁶⁹ A tentação do final feliz também se apossa de quem conhece a tradição e o valor pedagógico do seu legado!

A V72, da pena de António Torrado, ainda é mais livre na utilização dos motivos tradicionais. Entre as suas peculiaridades refere-se que o jantar de casamento é feito com dádivas de diversos actores: o padrinho dá o toucinho e a madrinha, a hortalíça. Até o merceeiro contribui: a chouriça, fiada, vem da sua loja. Por outro lado, o rato não morre apenas cozido e assado no caldeirão, mas também «guisado», numa estranha mistura de modos de cozinhar, que mostram não ter sido compreendida a assadura referida pelas versões mais tradicionais. Mas os seres que choram com a carochinha, são substan-

⁶⁸ O facto é assinalado pelas editoras do texto, Filipa F. de SOUSA e Idália F. CUSTÓDIO (*Povo, povo, eu te pertenço*, Loulé, Câmara Municipal, 2000, p. 148) que lhe chamam «memória eufemizada do remate das três versões mais antigas.»

⁶⁹ Esta versão foi utilizada pela Escola Básica de Geraldês, da freguesia de Atouguia da Baleia, Peniche, para uma representação em banda desenhada, como consta da Imagem 7 do Apêndice II, retirada de <http://www.pranet.esel.ipleiria.pt/bandasdesenhadas/EB1Geraldês>).

cialmente os mesmos que na versão de referência, com excepção da trave que é substituída pelo fecho (da porta), dos meninos que fazem falta, da rainha que só chora e do rei que abdica do seu cargo. O mecanismo de imposição cumulativa do sentido, por outro lado, também desapareceu. Por isso, pode-se dizer que, neste tratamento original, a história nem ganhou em clareza de funções dos actores nem em termos da estrutura simbólica. Aliás, algumas das suas idiossincrasias parecem ter sido determinadas pelo modo poético e pela rima que, independentemente do seu efeito literário, nada avançam para o seu entendimento. Mas também não era essa certamente a intenção do autor.

O último texto deste grupo é constituído por uma versão brasileira (V64), escrita por Ruth Guimarães em 1962. Embora se afaste bastante das narrativas portuguesas, não parece que as suas particularidades provenham de um fundo antigo diferente, de que só houvesse memória no Brasil. Muito provavelmente resultam de idiossincrasias efabulatórias da autora. Digno de nota é que a baratinha é transformada em «Dona Baratinha», nome sob o qual a nossa carochinha aparece, hoje em dia, em todas as referências brasileiras encontradas e que seria longo e inútil referir. Por outro lado, o texto faz diversas actualizações (por ex. o meio de transporte utilizado pelos noivos é o automóvel), ao mesmo tempo que mantém expressões antigas, como quando diz ter a baratinha encontrado um tostão.

Em termos gerais, esta versão destaca-se pela prolixidade. Os pretendentes da Dona Baratinha são o boi, o burro, o cavalo, o cachorro, o gato, o bode, o galo, o carneiro, o macaco, a onça, a anta, a capivara, o gembá e «muitos outros bichos do mato», como se todo o universo animal pretendesse a mão da baratinha; o que, sendo interessante, não deixa de ser cansativo. Igualmente curiosos são os seres trazidos para a lengalenga final: a cozinheira quebra o pote, o rio seca, os bois ficam mochos, o campo seca, a laranjeira desfolha-se, os passarinhos tiram as penas e finalmente o céu fica escuro. Troveja, venta e chove e despenca de lá de cima, desabando sobre a terra a tempestade mais horrorosa que já se viu. Note-se que neste final se encontram algumas reminiscências, de sinal inverso, do que acontece na V41. Não é, porém, de pressupor que haja interdependência entre estas versões.

Sintetizando a análise das versões portuguesas do grupo, parece poder afirmar-se que as mais antigas são as mais ricas de sentido e as mais estruturadas. As suas variantes são também as que têm maior interesse heurístico. Pelo contrário, os textos recentes começam a introduzir vários tipos de racionalizações. E, no que toca às versões elaboradas por literatos, nota-se que se afastam significativamente da tradição, deixando de lado elementos essenciais, ou substituindo-os por outros que ou lhes deturpam o sentido ou dificultam o entendimento. Da mesma maneira, observa-se que as versões recolhidas nos últimos vinte e cinco anos têm textos substancialmente estabilizados. Apesar disso, encontram-se nelas algumas confirmações importantes de lições antigas. Num caso ou noutro dão mesmo um contributo específico para a interpretação. Os próprios lembretes deixados em algumas versões («rabo chamuscado», «cozido e assado») apontam para um contexto coerente, embora fora de lugar; e alertam para que nada do que é estranho e absurdo pode ser eliminado da interpretação.

Por outro lado, no que se refere à tradição brasileira, reportada de forma imperfeita aqui, insiste-se em que o tema tradicional foi trabalhado com grande liberdade por Ruth

Guimarães, a recontadora da história de Dona Baratinha. Mas acontece que as outras versões, a que se fará referência mais adiante, são muito menos distantes da tradição portuguesa do que esta versão de autor.

Desta análise poder-se-á, pois, concluir que, não obstante a tradição estar atestada nos textos de recolha recente, os elementos postos em evidência revelam que a mensagem da história começa a esvair-se e a não ser entendida por aqueles que tentam transmiti-la, mesmo quando tiveram acesso aos seus conteúdos tradicionais, sobretudo se preocupados em melhorá-la estilisticamente.

As versões de contracção simbólica

A maioria das versões do *corpus* – em grande parte coligidas especificamente para este estudo – pertence ao segundo grupo, designado de contracção simbólica⁷⁰ por omitirem toda a lengalenga e terminarem com a descrição do choro e lamento de carochinha. Para além desta diferença em relação ao primeiro núcleo, poucas são as variantes verdadeiramente significativas nelas existentes. Poder-se-ia, pois, quase dispensar o presente destaque se, ao mencionar as suas notas individuantes mais curiosas não fôssemos acedendo paulatinamente a um entendimento da história que só o contacto com o texto, mesmo que parcelar, pode dar. Assinalam-se, pois, em seguida, as lições mais significativas.

A v14 tem por título «Conto da Carouchinha» [sic]. Representa a tradição madeirense. É a mais antiga versão versificada. Foi publicada um ano depois da versão de referência. O texto tem algumas formas morfológicas arcaizantes, como «la carouchinha», «do bom», «do meu leque», «do triste», «do meu marido», etc.⁷¹ Semelhante à v2, falta-lhe a situação inicial onde seriam mencionados o achamento do dinheiro e a consulta sobre a sua utilização.

A v15, originária de Barrancos, substitui a carochinha pela formiga, a qual é requestada entre outros, por um pretendente inusitado, o lobo. Mais adiante se fará a análise da possível relação entre estes dois factos, anotando-se, desde já, que a formiguita é uma das personagens principais da tradição espanhola. Por outro lado, no final, esta versão refere a busca do leque como pretexto para a ida do João Ratão a casa, tal como acontece na v2.

No que respeita às demais versões do grupo, as suas particularidades são ainda menos relevantes do que as já mencionadas. Algumas racionalizam os comportamentos ou elaboram literariamente a narrativa; outras, pelo contrário, são despreziosamente simples. A v17, por exemplo, recolhida no Baixo Alentejo e reescrita por Manuel Joaquim

⁷⁰ Fazem parte deste grupo as V14, V15, V17-V40, V43-V63 e V65-V70 e V73-V79, nas quais estão incluídas 6 versões brasileiras, designadamente a V63, comentada por João RIBEIRO, *O folk-lore, Estudos de literatura popular*, Rio de Janeiro, Ribeiro dos Santos, 1919, pp. 64-6.

⁷¹ As formas *lo*, *la*, etc., usadas Álvaro Rodrigues de AZEVEDO (*Romanceiro do arquipélago da Madeira*, Funchal, Typ. Voz do Povo, 1880), foram objecto de reparo por parte de J. Leite de Vasconcellos, que supunha constituírem retoques (cf. Pere FERRÉ, «Nota prévia ao Romanceiro Geral Português», in Teófilo BRAGA, *Romanceiro Geral Português*, I, Lisboa, Vega, 1982, p. xxxix, n. 47). No entanto, aparecem noutros textos tradicionais madeirenses: «Lo feio bicho Papão / está em riba do telhado / Pera ver lo meu menino / Se 'stá no berço deitado», como se lê em J. Leite de VASCONCELLOS, *Cancioneiro popular português*, I, Coimbra, Universidade, 1975, p. 40. Ora estes textos nada têm a ver com Rodrigues de Azevedo. Com efeito, este nome não consta do elenco de pessoas que ofereceram cantigas a Leite de Vasconcellos (cf. ID., *op. cit.*, pp. 677-8).

Delgado, classifica moralmente os actores («o maroto do João Ratão», «guloso» e «desobediente») e define as situações em termos classistas, como se os actores fossem representantes de uma pequena burguesia crente e endinheirada: a «carochinha muito devota e crente em Deus, por isso que não havia missa nem festa de igreja a que ela não assistisse», e, «depois de se lavar, de se pentear, de se toucar devidamente e pôr perfume no cabelo e no lencinho que costumava meter na manga do vestido», acompanha um João Ratão que vai «de chapéu alto de pêlo, de casaca e botas pretas». O ponto [1.3.1] é, de resto, extremamente prolixo, o que é pouco habitual nos textos verdadeiramente populares. Este estilo literário e classizante repercute-se noutras descrições: a casa da carochinha tem sala de visitas, copa e sala de banho, etc. Igual intenção parece estar subjacente à v27 que descreve o «João Ratão com um chapéu alto e um laço ao pescoço» e a «carochinha com um ramo de flores na mão».

A mesma naturalização dos comportamentos transparece na v23, onde os traços femininos da narradora se reflectem no texto que insiste no arranjo da casa e na expressão dos sentimentos (v.g. a referência ao apanhar de flores no bosque). Ao contrário, a v32 moderniza jocosamente a história chamando romântica à carochinha e dizendo no final: «Há quem diga que o João acabou por morrer logo no dia do casamento depois de ter caído à panela onde a carochinha preparava o banquete nupcial. Mas há quem negue este facto, achando que eles viveram muitos anos e tiveram muitos filhos e que esta história foi uma calúnia vergonhosa inventada pelos animais que a carochinha rejeitara. Não seria mais do que o resultado das dores de cotovelo de amorosos rejeitados e sem qualquer realidade histórica».

Para muitas das características das versões deste grupo não se encontra outra justificação que não seja o puro e simples depauperamento simbólico, a que a história tem vindo a ser sujeita. A v34, por exemplo, diz que o «João Ratão [...] morreu afogado no caldeirão», terminando com um final etiológico: a carochinha, «inconsolável, despiu o fato de noivado e para sempre se vestiu de preto», no que é acompanhada pela v38 com dizeres quase idênticos. Esta tendência chega ao extremo de, na v50, coligida em 2001, mal serem guardados os motivos essenciais do conto, reduzida como está ao seguinte: «Era uma vez uma carochinha muito formosa que queria arranjar noivo. O João Ratão seu pretendente, caiu no caldeirão». Mas este exemplo de compactação extrema não é paradigmático. Na mesma data foram coligidas outras versões que, embora simplificadas, mantêm vários traços tradicionais. A v56, por exemplo, relata os factos essenciais: «A carochinha andava a varrer a casa. Encontrou uma moeda de 5 réis no chão. Como pretendia casar, pôs-se à janela a perguntar, quem queria casar com ela. Vários animais desfilaram para ela. Nenhum deles agradou à carochinha, com excepção do João Ratão. Sendo assim, decidiram casar. Quando estavam na igreja, prestes a casar, o João Ratão foi a casa e cheirou-lhe muito bem. Debruçou-se sobre a panela, caindo dentro dela».

A v59, de redacção recente, em pouco se distingue das restantes do grupo, embora moralize (a carochinha é «vaidosa», o João Ratão é «guloso») e use de algumas rimas interiores ao texto de forma a criar um certo ritmo na narrativa. Mas esta «melhoria» não é feita adequadamente, como se pode ver pelas frases – «prepararam a roupa a rigor com o senhor prior», e «foi então que o João Ratão que se lembrou da viagem ao Japão» –, já que

nem o prior nem o Japão tinham sido introduzidos previamente. No entanto esta versão mantém muitos dos traços «primitivos» da história, designadamente no que se refere aos animais – boi, cão, porco, galo, gato, burro –, que são rejeitados porque acordam a carochinha e os meninos de noite. Da mesma maneira, o João Ratão morre «cozido e assado no caldeirão».

O aspecto mais significativo de algumas versões recentes é que o próprio drama é eliminado. Segundo o final da V49, «a carochinha chorou muito, mas com a ajuda dos amigos conseguiu salvar» o João Ratão, assim terminando a história. A V51 diz mesmo que «foram muito felizes» e a V58 acrescenta o refrão habitual: «para sempre».

Neste conjunto, a V73 merece menção especial. Mantendo todos os elementos tradicionais, está escrita numa espécie de livro-puzzle, em «material maleável, resistente e lavável». Consta de 4 cartões de seis peças cada, destinadas a ser montadas por crianças entre os 3 e os 7 anos. Faz parte de uma colectânea de brinquedos, que incluía «A lebre e a tartaruga» e «A cigarra e a formiga». As imagens fotográficas dos cartões em causa são reproduzidas no Apêndice II (Imagem 5). Igual destaque para a V74, também reproduzida no Apêndice II (Imagem 6), uma produção colectiva dos alunos do 2º ano da EB1 de Almada. O texto, acompanhado de desenhos ingénuos e simples, mantém os traços essenciais da história: o achamento do dinheiro ao varrer a casa, a disponibilidade para o casamento (expressa vivamente: «vassoura, balde e esfregão lá vai tudo pelo ar e correndo para a janela põe-se a carocha a gritar»), o convite a todos os bichinhos e bicharocos, entre os quais o gato e o burro casmurro. O rato é escolhido, em razão do que come – «o bom é meu». O resto da história ocorre no dia do casamento e o pretexto da morte do rato está nas luvas da carochinha que ele vai buscar a casa. O conto termina por uma nota moral: «Desde então a carochinha toda de negro vestida pensa em que ser vaidosa não dá sorte nesta vida».

Semelhante menção merecem as versões brasileiras a que ainda se não fez referência (V63 e V65-V68). A primeira, de recolha mais antiga, destaca-se pela simplicidade. Contada a João Ribeiro por uma criança,⁷² quase se não distingue das portuguesas do grupo a não ser no nome da personagem principal, uma baratinha que «amanheceu um dia toda vestida de branco», ao contrário da sua cor natural, e logo se apresta a casar, não com um boi, um cão ou um gato, mas com o João Ratão. De assinalar ainda que a morte deste se dá no dia do casamento, no meio da boda porque, «aproveitando da distração da noiva», foi à cozinha comer um pedaço de lardo.

As demais versões brasileiras (V65-V68), retiradas de vários sítios da internet, são menos prolixas do que a V64, comentada na secção anterior, e mais desenvolvidas do que a de João Ribeiro. Uma delas (V65) tem a particularidade de colocar o ratinho a tentar dizer à dona baratinha que queria casar com ela desde o momento em que aparece o primeiro pretendente, não o conseguindo por ser muito pequeno e por ter a voz muito fraquinha. As suas tentativas frustradas são tantas quantos os animais rejeitados. A morte do rato acontece no dia do casamento, quando, «verde de fome» se aproveita da saída do cozinheiro para «pegar um pedacinho da carne do feijão», pensando que «ninguém [ia] notar por

⁷² João RIBEIRO, *O folk-lore...*, p. 66.

nada». As V66 e V67 insistem em que a baratinha é trabalhadeira, muito limpa e arrumada. E também colocam a morte do Sr. (ou D.) Ratão no dia do casamento.

Finalmente, as V68 e V69, que fazem parte de uma «opereta à brasileira com toques cômico-dramáticos», contam uma história substancialmente semelhante à das outras versões, com uma particularidade, a menção dos proclamas de casamento. A V69 é constituída apenas pela cantigas dessa opereta, da autoria de João de Barro. A morte do Dr. João Ratão dá-se na festa do casamento: «A música – que vem da cozinha da casa da Baratinha – leva o cheiro da panela e desperta os sentidos do adormecido noivo que, em sonhos e guloso que era, já se vê dividido entre o toucinho e o casamento».

As versões de efabulação erudita

Deste grupo fazem parte as V70 e V75-V79, um conjunto bastante heteróclito, cujos textos foram escritos com intenções muito diversas. Quase todos se afastam significativamente da tradição e têm apenas a parte contística da história.

A V70 é uma curiosa adaptação da história tradicional a uma mulher, Aldonza Pires Quaresma Capurnier, conhecida pela alcunha carochinha, «que o vulgo lhe deu pela sua pequena figura, esperteza e ziguezigue». O texto original consta do Ms nº 2390, Real Mesa Censória, da Torre do Tombo, datado de 1782, cuja impressão não foi autorizada.⁷³ A história está ali bastante simplificada. Mas tem comentários curiosos, como o seguinte: «Mas não durou muito tempo esta doce união, porque ausente um dia a carochinha, indo o guloso e insofrido Ratão tirar da panela, com que matar o roedor e atroz bicho, que o picava, caiu por descuido dentro, onde morto e cozido foi depois achado pela cara Esposa». O texto fala em seguida do «excesso de dor, que a esta vista partiu o [...] terno coração» da carochinha e do «pranto e lágrimas em que se desfazia. Porém, passados poucos minutos, apartando o corpo, e entregando-se à Providência jantou sossegadamente.» Ninguém acompanha este choro, apesar de se saber que «todas as vizinhas concorriam a fazer o serão em sua casa nas frias e compridas noites de inverno», onde, «como é costume, até os mesmos mortos se desenterravam, para se lhe [sic] julgarem as acções mais indiferentes da sua vida.» E mais não diz com interesse para o nosso argumento. Reduzida e racionalizada, esta versão erudita atesta a existência de alguns traços fundamentais da história nos finais do século XVIII.

A V75, redigida por Ana Féria Santos, tem como intenção ensinar às crianças as vozes de animais, mediante uma coreografia baseada na primeira parte da história, de que a autora retém praticamente todos os elementos tradicionais, acrescentando-lhes apenas algumas rubricas destinadas a orientar a representação. A fidelidade à tradição não faz, porém, parte das preocupações da V76, escrita por Salomé de Almeida. Mantendo os traços essenciais da primeira parte, cria um enredo que funciona à base de quiproquós sugeridos pelas terminações de algumas palavras, cujo significado transposto serve de pretexto para convocar uma espécie de congresso animal junto da porta da carochinha e suscitar o riso a partir das atitudes dos pretendentes. Todavia os equívocos nem sempre são apropriados nem justificam o desenvolvimento da acção, como quando, logo no início do ponto

⁷³ Cf. Maria Laura Bettencourt PIRES, *História da literatura infantil...*, p. 63.

[1.2.1*], o texto – «Quem quer casar / Com a carochinha / Que é airosa / E bonitinha» – é continuado com o seguinte relato: «De toda a parte acorriam vários animais, de toda a espécie e feitio, a saber o que se passava. Creio mesmo que alguns, supondo que se tratava dum incêndio, trouxeram baldes, panelas e regadores com água, prontos a apagar o fogo e que outros se muniam de pás e picaretas por julgarem tratar-se de desmoronamento de casa; alguns armaram-se de pistolas, pois ouviram dizer, segundo afirmavam, tratar-se de quadrilha de ladrões e que tinha havido roubo e até mortes. Falava-se mesmo num ataque de loucura, e não estavam muito longe da verdade os que espalhavam este boato. Tamanho alarido nunca se ouvira.»

Algum destempero imagético leva a autora a dizer que a expressão «Quero eu, quero eu» é interpretada pelos mais retardatários como «Ardeu, ardeu», o que dá origem ao seguinte desenvolvimento: «E a maior parte da multidão gritava espavorida: ‘Ardeu tudo... ardeu tudo...’ Ora os que trouxeram os baldes, regadores e panelas, cheias de água, querendo dar mostras do seu préstimo, baldeavam e regavam o próximo. Os que vinham munidos de pás e picaretas, levantavam ao alto estes instrumentos, como se fossem com eles fazer trabalho de vulto. E que dizer então da atitude marcial dos que apontavam revólveres e espingardas como se fossem conquistar o mundo? E a carochinha a bailar e a cantar: ‘*Quem quer casar / Com a carochinha*’.» Idêntica deriva efabulatória leva a autora a escrever, mais adiante: «Naquela balbúrdia uns riam, outros choravam e alguns chegavam a vias de facto, e já havia um pinto com um galo na testa, um mosquito com um olho inchado, uma lagartixa com as costelas partidas e uma desgraçada centopeia com vinte e cinco pernas quebradas, o que a maçava muito, principalmente pela despesa de ter de comprar tantas muletas.»

A incompreensão dos fundamentos simbólicos do texto tradicional é ainda mais patente quando o boi, rejeitado, diz à carochinha: «este fato que eu trago é o da semana. Mesmo o outro está muito mal talhado, mas eu vou mudar de alfaiate, e tenciono até fazer ginástica e regime de emagrecimento. Quanto a andar sempre a mastigar, minha querida amiga, não está na minha mão deixar de o fazer. Não vê que eu sou um ruminante? Sobre a minha alimentação, perdoe a falta de modéstia, mas hoje há grandes homens que reprovam o comer-se carnes, ovos, etc., com o que concordo plenamente. Agora o babar-me, eu poderia dizer que o faço porque ando babado de todo pela menina, mas isso seria faltar talvez um pouco à verdade, e eu não gosto de mentir.» Gosto semelhante permeia toda a história, alterando o sentido de alguns dos seus traços essenciais.

A v77 é constituída pelo texto que acompanhava um jogo de cubos que, nas suas 6 faces, representavam uma história da carochinha um pouco deformada,⁷⁴ já que lhe acrescenta actores e contextos que nada têm a ver com o conto tradicional. O folheto onde se encontra esta versão afirma que foi publicado com «a autorização do autor», Eduardo Schwalbach. Mas não se tem a certeza de ter sido escrita por ele. Sabe-se, sim, que é aparentada, no que se refere aos actores, enredo e outras características textuais, com duas

⁷⁴ A edição deste jogo foi feita pela Majora, do Porto, em data não apurada. Mas sabe-se que o jogo estava em uso na década de 40.

publicações do mesmo autor que têm por título *A história da carochinha*,⁷⁵ designadamente com a sua versão dramática.⁷⁶ Retendo este texto o essencial da tradição, acrescenta-lhe vários episódios, no começo e no fim, de pura invenção do autor, num estilo romanesco, meio cavalaria, meio capa-e-espada, em que os animais contracenam com homens, à mistura com personagens de outros contos populares, como se pode ver no Apêndice II (Imagem 8).

O texto começa por dizer que um Príncipe Encantador se enamora de Rosalinda, aia da rainha Pata Choca, no palácio do Rei Tareco. Serigaita, a camareira-mor, vê os dois namorados a beijar-se e previne o Rei e a Rainha. O Rei manda matar Rosalinda. O Príncipe diz a Rosalinda que fuja para a floresta, onde a iria encontrar depois de acalmar a ira do pai. Momentos depois, o Rei entra «na sala, seguido da sua numerosa corte e Ferrabrás, o carrasco, com os seus homens de armas. Não vendo Rosalinda, ainda mais furioso ficou.» Segue-se um diálogo entre o Rei e o Príncipe Encantador: «‘Rosalinda? Dizei onde está!’ ‘Ignoro, senhor meu pai’, respondeu o Príncipe, dizendo uma grande, mas certamente encantadora mentira. ‘Ah! Quereis livrá-la da minha ira? À morte, Ferrabrás, procurai-a depressa e matai-a!’ ‘À morte não, meu pai! Alguém a salvará e esse alguém sou eu!’ e o Príncipe Encantador, aproveitando o momento de estupefacção geral, desembainhou a espada e brandindo-a no ar, saiu a correr, embrenhando-se na floresta.»

Tudo isto está representado no primeiro cartão que mostra, no canto superior esquerdo, em «flash», a justificação da cena principal: o gesto de amor entre o Príncipe Encantador e Rosalinda, duplicado nos dois passarinhos que se tocam com os bicos, em segundo plano, pousados num ramo. No segundo cartão são igualmente evocados factos alheios à tradição: «Uma vez no bosque, Rosalinda [...] invoca o auxílio da Fada da Noite. Esta aparece-lhe e diz-lhe: ‘Proteger-te-ei! Com a força do meu encanto posso transformar-te num pequeno animal que à noite pertence e que passará despercebido à vista dos que te procuram. Mas assim permanecerás até que o Amor, que foi quem te arrastou aos perigos que corres, te desencante. Converter-te-ei numa carochinha’.» A Fada da Noite diz ao Príncipe palavras quase idênticas e acrescenta: «Como ela perderás a lembrança do que

⁷⁵ Eduardo SCHWALBACH, *A história da carochinha*, Lisboa, Imprensa Portugal-Brasil, [1920?] e ID., *A história da carochinha, Fantasia infantil em 3 actos e 9 quadros*, Lisboa, Empresa Nacional e Publicidade, 1936. Por serem demasiado longos, estes textos não são incluídos no *corpus* editado no Apêndice I.

⁷⁶ *O Século* de 19 de Abril de 1901, p. 6, refere a representação no Teatro do Infante (Avenida da Liberdade, n.º 53), da «encantadora e festejadíssima mágica infantil de grande espectáculo», original de E. Schwalbach e música de Filipe Duarte, em 3 actos e 10 quadros, para o grande público, «todos os dias às 4 da tarde e 8½ da noite» e «matinée aos domingos à 1 hora». À primeira récita, no dia 31 de Março, assistiu a Snr^a Isabel Saldanha da Gama e o Snr. Major Mousinho de Albuquerque, bem como o Príncipe Real e o infante D. Manuel. Os quadros da peça então representada eram os seguintes: «1. A corte do Rei Tareco 2. O império da noite 3. A visão celeste 4. Quem quer casar com a Carochinha? 5. O casamento da Carochinha 6. O baile dos insectos 7. Cozido e assado no caldeirão 8. A quebra do encanto 9. O regresso do Príncipe 10. Os jardins maravilhosos.» Na edição de 1936, referida na nota anterior, falta o 10º quadro. Por outro lado, embora no subtítulo dessa edição se diga que a peça tem 9 quadros, na realidade termina com o oitavo: «O regresso do Príncipe». O texto publicado em 1936 foi levado à cena, em 1935, no Teatro Nacional de Almeida Garrett, com Maria Lalande no papel da carochinha. Cf. Eduardo SCHWALBACH, *A história..., Fantasia infantil...*, contracapa. De notar que este livrinho atingiu pelo menos o terceiro milhar.

foste e só o acaso te poderá levar junto da tua amada sem que o saibas e sintas, pois só o amor poderá quebrar o teu encanto. Quereis?’ ‘Quero.’ ‘Transformar-te-ei num rato!’»⁷⁷

No texto referente aos terceiro, quarto e quinto cartões, a v67 aproxima-se do texto tradicional. No terceiro, a carochinha varre a cozinha e encontra cinco réis que aparecem a brilhar no canto inferior esquerdo. No quarto, mostra-se a carochinha à janela, os animais rejeitados e o namoro com o João Ratão. No quinto representa-se o epílogo tradicional da história, morrendo o João Ratão na mesma cozinha onde a carochinha tinha encontrado o dinheiro, com pequenas mudanças decorativas. João Ratão esperneia com a cabeça dentro do caldeirão, enquanto os animais rejeitados, dentro da cozinha, riem e galhofam.⁷⁸

O sexto cartão, tal como os dois primeiros, decorre do enquadramento criado por Schwalbach. Representa o retorno do Príncipe Encantador e de Rosalinda ao palácio real e o regozijo da corte. A carochinha «entra em casa e encontra o João Ratão morto, debulha-se em lágrimas e exclama pesarosa: ‘Ai o meu rico João Ratão / Cozido e assado no caldeirão!’ O amor juntara-os. Como prometera a Fada da Noite quebrou o encanto e o Príncipe Encantador pôde casar com a sua Rosalinda e com o consentimento do respeitável rei Tareco, a quem a alegria de poder tornar a ver o seu filho fizera esquecer tudo». E assim termina o folheto.

As duas versões publicadas pelo autor têm, porém, um final mais elaborado. Segundo a versão literária, o Príncipe, metamorfoseado em rato, não morre, apenas perde o encanto. E a carochinha transforma-se em Rosalinda quando Cupido a beija na testa.⁷⁹ Seja como for, a história dos dois primeiros e do último cartão afasta-se muito dos processos de construção simbólica tradicional. O autor segue um percurso imagético próprio, efabulando livremente sobre dados que se ajustam mal à história original, obscurecendo e deturpando a sua mensagem.⁸⁰

A v78 é um breve exercício dramático escrito por Lourdes Carvalho e Branco,⁸¹ nele havendo um desconcerto imagético ainda maior. Na situação inicial figura «a Branca de Neve com os Sete Anões da Mina, mais a Gata-borrallheira e a Bela Adormecida e também

⁷⁷ Os atributos da Fada da Noite são a lua e as estrelas, rastejando-lhe aos pés um ofídio. É de crer, por outro lado, que a identificação da carochinha e do rato com a noite tenha origem na interpretação dada por Teófilo Braga, como se verá mais adiante.

⁷⁸ Tanto a versão dramática (E. SCHWALBACH, *A história...*, *Fantasia infantil...*, pp. 96-7) como a versão literária (ID., *A história da carochinha*, pp. 87-9 e 94-5) registam uma lengalenga semelhante à da versão de referência (tripeça > porta > trave > pinheiro > passarinhos > fonte > infantinhos). A versão dramática não tem as acções do rei e da rainha, as quais se encontram, no entanto, na versão literária. «Diz a Pata Choca: E eu que sou rainha / Ponho-me em fraldinha. E depois o Tareco: E o rei com pesar / Põe o seu rabo a assar!»

⁷⁹ ID., *A história da carochinha*, pp. 90 e 96.

⁸⁰ A apreciação que *O Século* (16 de Abril de 1901, p. 6) faz desta peça é bastante mais favorável do que a nossa, quando afirma que, «à mais conhecida história, à história que todas as crianças ouvem e todas as mães contam», Schwalbach acrescentou «um prólogo, alongou-se num epílogo, e deste trabalho tirou a vantagem de conservar a alegria dos seus espectadores que, se entram alegres para o espectáculo, de lá mais alegres saem e com desejo de lá voltar.» O autor terá dito ao *Diário Illustrado* de 3-4-1901 que escolheu a história de carochinha «por ser a história que todos nós ouvimos ao colo e havemos de contar com os nossos filhos também ao colo. E concluiu que tivera de ressuscitar, no fim, o João Ratão da lenda porque os pequeninos espectadores do Teatro do Infante não lhe perdoariam se ele acabasse a sua peça pela morte do herói, de mais a mais cozido e assado no caldeirão.» (Cf. *O Século*, 16 de Abril de 1901, p. 6)

⁸¹ Lourdes Carvalho e BRANCO, *O casamento da carochinha*, Lisboa, Europa-América, s.d. [1986?] pp. 9-11.

estavam os Príncipes que a algumas deram vida.» Quase acidentalmente encontra-se ali também a figura principal: «Ah!... também estava a carochinha». Não admira: a festa é feita em casa da Gata-borracheira que cantava: «Não sou gata, sou menina / De uma história lá de trás / Em que eu tinha uma madrasta / Que tinha três filhas más / A história já foi contada / E uma história muito gasta / E eu estou muito aliviada / Por se ter gasto a madrasta», no que era acompanhada pelos Sete Anões que batiam o compasso com as pás de mineiros no chão, evitando acertar «na Branca de Neve que, dormindo ao pé da chaminé e entre os sete anões, sonhava com Alibabá e os quarenta ladrões.»

Na continuação o texto aproxima-se da versão tradicional, apesar das mudanças introduzidas: é eliminado o processo de escolha do noivo e, mal o João Ratão entra em casa, a carochinha pergunta-lhe se não tinha espreitado o caldeirão, o que provocou o silêncio geral. A «carochinha das fitas nem queria acreditar... ia casar com o seu João Ratão que voltava são e salvo com as luvas brancas na mão?...» O João Ratão põe-se então a cantar: «Oíçam esta nova história / Em que eu, João Ratão, / Não caio no caldeirão / E que fique na memória / Dos meninos a vitória / Do velho João Ratão / A vitória nesta história / Em que entram mil histórias / Na história da confusão.» Aparece em seguida a Rainha Má que teve de fugir. E a história, ou festa *da confusão*, como é classificada duas vezes pela autora, continuou, cantando todos em coro: «Vimos de histórias antigas / Fizemos novas cantigas / Para esta nova história / Guardem-na bem na memória / Casou-se o João Ratão / No meio da confusão / Com a noiva carochinha / Que não é mais viuvinha / Cantemos todos em coro / Foi-se embora o velho choro.» Assim contada, a história é uma série de dislates simbólicos que não mereceria o presente comentário não fora a necessidade de mostrar como o legado tradicional é tratado quando se lhe não compreende o significado.

A v79 abunda em iguais alterações da história original. Publicada numa pequena revista de circulação limitada,⁸² parece ter tido como principal intenção dar um fim feliz à história, no que aliás é coerente, ao casar a carochinha com um ser da sua espécie. Escrita por uma economista, racionaliza e actualiza alguns dos elementos tradicionais: os cinco réis são transformados em cheque ao portador de mil escudos que não chegam para nada; e a Abelha Maia (em voga, ao tempo da escrita, em desenhos animados na televisão) acompanha a formiga, etc. Mas a principal alteração com vista ao final feliz está na introdução de um novo personagem, o carochinho, à volta do qual toda a história se constrói. Este, ao procurar noiva, encontra uma passarinha, duas gatas, a bela adormecida sonâmbula (que, beijada, torna a adormecer), uma galinha politizada, uma borboleta vaidosa, uma pantera discoteque, uma ratinha sabichona e finalmente uma carochinha chorosa porque, «Desde que o João Ratão morreu cozido e assado no caldeirão, nunca mais ninguém quis saber» dela. Assim, «carochinho e carochinha olham os dois um para o outro e vão-se aproximando ao som de uma música romântica». No final, os «animaizinhos todos» seguram num cartaz que diz: «e viveram pobres mas felizes para sempre.»

Estas versões de efabulação erudita tratam os dados da tradição com bastante liberdade, daí resultando que nem sempre primam pela inteligibilidade nem pela elegância.

⁸² Noémia SIMÕES, «História do Carochinho», *Risco de União, Suplemento*, 7 (32, Jul.-Ago.) 1994, s. p.

Algumas delas deturpam mesmo por completo o sentido da história. Todavia levantam, de forma muito mais clara do que as versões mais tradicionais, a questão fundamental do valor das variantes como indicadores do sentido «original» da história; a qual, porém, não pode ser resolvida com os métodos clássicos da crítica textual – tendo designadamente em conta os acidentes de transmissão que lhes poderiam ter dado origem – pela simples razão de que nunca existiu um texto donde todos os outros proviessem.

Ter-se-á, pois, de abordá-la com outros instrumentos, derivados de conceitos como estruturação simbólica e coerência imagética, que passam pela verificação de o texto dar ou não prioridade à acção ou delongar-se na racionalização e na moralização dos sentimentos e comportamentos. Só as histórias em que os actores «agem», independentemente da qualificação racional ou moral das suas acções, dão garantias de ser «primitivas». Por isso é necessário dar especial atenção aos actos reportados, secundarizando na interpretação tudo o mais. São eles, com efeito, que suportam as estruturas simbólicas organizadoras do sentido. A observância destes critérios levará a uma ideia relativamente precisa das fileiras de transmissão dos textos tradicionais e da originalidade de cada um deles.

Olhando para este conjunto de versões, verificamos que as menos fiéis à tradição são as que foram elaboradas por pessoas com instrução. As V64, V71 e V72 são exemplos notórios desse facto. Ao contrario, as demais versões longas do primeiro grupo são as que melhor seguem as regras de produção imagética popular. E, dentre elas, as mais plenas de elementos simbólicos são as de mais antiga recolha. Os bons etnógrafos, mesmo quando elaboravam literariamente o que ouviam, tinham a preocupação de não adulterar os dizeres de quem lhas narrou. Os textos saídos da sua pena eram geralmente tersos, simples e pouco racionalizados.

Estas observações não devem, porém, ser entendidas como significando que só as «melhores» versões devem ser utilizadas no presente estudo. No meio da ganga das menos credíveis, aparecem ocasionalmente algumas pepitas de ouro que atestam a verdade de um pormenor importante, de uma relação perdida, de um símbolo necessário. Para dar apenas um exemplo, notamos que várias versões recentes dão uma interpretação da situação em que a carochinha perde o seu João Ratão – o dia e festa do casamento – dizendo assim explicitamente o que se pode ler nas entrelinhas de algumas das mais antigas. E este simples facto ajuda a clarificar as relações entre as personagens e o sentido das duas acções. Por isso, ao longo deste trabalho tomamos como adquirido que a morte do João Ratão ocorre em tal celebração, embora nem todas as versões antigas o afirmem.

4. A DIVULGAÇÃO DA HISTÓRIA

A história da carochinha, como fenómeno cultural, deveria ser analisada em termos da época de produção e de recolha, dos locais de origem e da qualificação dos contadores, de forma a compreender as circunstâncias que levaram à manutenção ou à evolução dos seus conteúdos. Não podendo, porém, abordar com precisão todos estes aspectos, por falta da informação, limitamo-nos a alguns breves apontamentos sobre o assunto.

No que toca ao ano de escrita ou edição das versões constantes do Apêndice I, refere-se, em primeiro lugar, que a V70 atesta a existência da história da carochinha desde os finais do século XVIII e que quatro versões foram publicadas no último quartel do século XIX.⁸³ Dos primeiros 40 anos do século XX são conhecidas seis versões⁸⁴ e dos 40 anos subsequentes, oito.⁸⁵ Porém, a maioria dos textos, muito deles inéditos, foram contados e recolhidos após 1980. O *corpus* abrange, pois, em termos temporais, um período de mais de 200 anos, estando os últimos 25 mais representados do que todos os outros períodos. Esta estatística nada diz, porém, sobre a utilização popular da história. Apenas atesta o esforço de recolha, bem como a sua permanência na memória colectiva.

Relativamente aos locais do procedência destas versões, registam-se todas as regiões do país: Minho,⁸⁶ Trás-os-Montes,⁸⁷ Douro Litoral,⁸⁸ Beiras (Litoral, Baixa e Alta),⁸⁹ Estremadura,⁹⁰ Ribatejo,⁹¹ Alentejo,⁹² Algarve,⁹³ Açores,⁹⁴ Madeira,⁹⁵ para além da Califórnia,⁹⁶ do Brasil⁹⁷ e de Angola.⁹⁸ Mas em nenhum caso as variantes são suficientes para diferenciar eventuais modos específicos de efabulação destas regiões, mesmo das que têm mais testemunhos. Qualquer tentativa de o fazer seria, de resto, teoricamente incorrecta. As versões podem ter sido recolhidas num lugar e provir de outro. Todos os contos têm uma longa história de itinerância que nem está registada nem é possível acompanhar ou circunscrever: de boca em boca percorreram distâncias incomensuráveis, mesmo quando os meios de comunicação eram escassos e difíceis.⁹⁹ Por isso não se podem tirar conclusões desta distribuição regional das versões. Mais importante do que a questão da origem geográfica seria a frequência da sua utilização; mas também sobre ela não existem elementos seguros. A etnografia tem-se preocupado mais com a letra dos textos do que com a sua influência real na definição das mentalidades e dos comportamentos sociais.

O facto de haver testemunhos provindos de todas as províncias não significa que seja universalmente conhecida, como se deduz de várias observações dispersas que pudemos recolher. Num inquérito feito em 1981 em quatro aldeias da Beira Alta (Vila Cova-a-Coelheira, Pendilhe, Carvalha e Touro, no distrito de Viseu), num total de 12 homens de

⁸³ V1, V2, V3 e V14.

⁸⁴ V4, V6, V7, V63, V73 e V77.

⁸⁵ V5, V8, V15, V16, V17, V36, V37 e V64.

⁸⁶ V21.

⁸⁷ V11, V19, V26 e V28.

⁸⁸ V2 e V5.

⁸⁹ V1, V10 e V29.

⁹⁰ V6, V9, V12, V18, V20, V22, V27, V30, V31, V33, V41, V43 e V74.

⁹¹ V23.

⁹² V15, V17, V25 e V35.

⁹³ V3, V38, V39, V40 e V42.

⁹⁴ V2.

⁹⁵ V14, V24, V34 e V58.

⁹⁶ V36 e V37.

⁹⁷ V63-V69.

⁹⁸ V13. Há várias versões sem localização.

⁹⁹ Cf. Andrew LANG, «Introduction», in Marian R. COX, *Cinderella, Three Hundred and Forty-Five Variants*, London, The Folklore Society, 1893, p. xvii. Num contexto diferente, o autor rejeita a hipótese de uma mesma «cena» ter sido desenvolvida independentemente em diversas regiões do mundo.

cerca de 60 anos, apenas um a tinha ouvido na rádio. De 15 mulheres contactadas na mesma ocasião, muitas a conheciam, algumas por tradição familiar, outras por a terem visto em letra de forma. Idêntico trabalho assistemático, feito um ano depois no bairro dos Castelinhos em Lisboa, deu resultados mais positivos: um homem natural de Tomar, com 28 anos de África, conseguiu referir os traços essenciais da história, tendo-a ouvido, era ainda criança, na escola. A tradição popular era tão importante na transmissão dos valores que deviam, segundo ele, ser feitos desenhos animados com dela. Mas num grupo de 7 rapazitos, entre os 8 e os 12 anos, do mesmo bairro, apenas um a conhecia dos livros, sem que a soubesse reproduzir. Lembrava-se, porém, de ter ouvido contar outros contos, como o da «Branca de neve» e da «Pele de urso».

De várias pessoas entrevistadas na Avenida Almirante Reis em 1980, refere-se um homem, natural de Alenquer, que ouviu falar da história aos 17 anos, embora não se recordasse dos seus pormenores. Afirmou que os netos já a sabiam e que a mulher a tinha ensinado às filhas. E uma mulher, natural de Elvas, há 44 anos em Lisboa, reformada da indústria hoteleira, ouviu-a contar por volta dos seus 5-6 anos. Mas quando foi entrevistada apenas se lembrava dos versos iniciais («Quem quer casar com a carochinha / que é formosa e bonitinha / tem dinheiro e dinheirinho / dentro de uma gavetinha»¹⁰⁰) e do final («É a história do João Rato cozido e assado no caldeirão»). Disse, no entanto, que a contou, em tempos, a seus nove filhos. À pergunta do que significava para ela, respondeu achar «que era uma brincadeira para as crianças, sem maldade nenhuma: a gente di-la e elas riem-se: todos se riem quando ouvem a história: ‘ora agora conta lá outra vez’».

Um outro exemplo é o de um cenógrafo de cerca de 25 anos, entrevistado na mesma ocasião, que conhecia a história desde os sete, por a ter ouvido na escola; todavia não conseguiu reproduzi-la. Mas um homem de cerca de 45 anos, vendedor há 30 anos em Lisboa e oriundo de uma aldeia da Serra da Estrela, conhecia-a perfeitamente por lha ter contado sua mãe ou sua irmã, não se lembrava bem, teria ele 5-6 anos. E reproduziu os seus traços fundamentais: «A carochinha queria arranjar marido. Achou uma moeda. Apareceram vários animais: pato, gato, girafa, elefante. Depois apareceu o rato que lhe agradou mais. Decidiram casar. No dia do casamento, como o rato era bastante guloso, foi à panela, meteu a pata, caiu lá dentro e morreu.» Mas nunca a contou, disse, a ninguém, apesar de ter um filho de 11 anos. Interrogado sobre o sentido e importância educativa da história, respondeu: «Nunca pensei nisso realmente. Não encontro grande significado nela, a não ser o do entretenimento das crianças, ou para as adormecer. Não vejo nela nada de útil para a educação.»

De um breve inquérito telefónico, realizado em 1981, sobre a notoriedade da história da carochinha entre a população da grande Lisboa concluímos que era conhecida e utilizada com alguma frequência em diversos meios sociais. Entre as 50 pessoas inquiridas, quase todas sabiam da sua existência e várias a tinham utilizado. Damos alguns exemplos. Uma senhora, doméstica, que vivia em Carcavelos e era natural de Lisboa, disse tê-la aprendido em criança, na escola, tendo-a contado, por sua vez, ao filho e a alguns sobrinhos. Conse-

¹⁰⁰ Apenas na V17 (alentejana, muito elaborada pelo seu editor) encontramos igual referência ao dinheiro na gavetinha. Mas o conceito é comum na tradição brasileira (V64-V69), sob a forma «dinheiro na caixinha». Será que a ideia da gavetinha foi levada do Alentejo para o Brasil?

guiu reproduzi-la nos seus traços essenciais, designadamente o episódio do leque. Mas não se recordava da segunda parte da história, embora já a tivesse ouvido uma vez. Por outro lado, uma escriturária, natural de Silves, de cerca de 30 anos, com o ensino liceal, conhecia-a desde os 8 anos, quando sua mãe lha contou. Repetiu-a, em traços largos. Quanto interrogada acerca do seu significado, afirmou: «Não tem nada de especial. É uma história.» Uma outra senhora, 2ª caixeira em Campo de Ourique, natural da Sertã, ouviu-a a sua avó, teria os seus 12 anos. Mas nunca a contou a ninguém. De resto nem se lembrava dos principais motivos. Interrogada sobre o seu significado disse que «para as crianças tem sempre interesse». Os demais casos deste inquérito assemelham-se a estes, no que para aqui interessa.

Um outro argumento da importância da história na definição do nosso inconsciente colectivo pode ser retirado dos textos publicados no Apêndice I já que nele se encontram diversos textos escritos por estudantes universitários a quem, em 1981-82 e em 2001-2003, pedimos que escrevessem a versão que conheciam, tendo-a ido buscar ou à sua memória pessoal ou à de seus familiares.

Não obstante a escassez das informações recolhida e a sua não representatividade, o que se disse parece suficiente para concluir que a história da carochinha parece ser conhecida por todas as classes de pessoas e que não são os rurais quem mais a conhece ou usa. Parece, por outro lado, que a transmissão pela via da escrita terá tido importância na sua manutenção entre a população, sobretudo urbana. Não tendo, no entanto, sido feito nenhuma verdadeira sondagem aleatória (que, aliás, se não justificaria) sobre o nível de conhecimento e de frequência de utilização da história na população, não se poderá dizer nada de definitivo sobre o seu papel na definição das estruturas mentais dos portugueses. Mas os indícios recolhidos parecem suficientes para dizer que o conto é um dos que está no centro da cultura tradicional. Esta dedução está, porém, fundada mais na nossa interpretação do que nas reflexões feitas pelos entrevistados, embora também entre eles se tenha encontrado quem a tivesse em alta conta e lhe reconhecesse méritos no que respeita à inculcação cultural.

Não obstante, tanto o que ouvimos explicitamente das pessoas abordadas no trabalho de campo como o que se lia nas entrelinhas do que diziam, criou em nós a convicção de que, para a maioria dos nossos interlocutores, a história era irrelevante. Quando, nas entrevistas presenciais, lhes anunciávamos o tema sobre que queríamos interrogá-las, muitos mostravam meios sorrisos condescendentes, certamente por acharem estranho, senão ridículo, que alguém, aparentemente ponderado e sério, se ocupasse de coisa tão fútil. Algumas das observações ouvidas, como «tenho mais que fazer do que falar de histórias da carochinha», confirmavam o desconforto sentido, apenas por educação não dizendo nada de ofensivo. E se, mesmo no inquérito telefónico, foram obtidas respostas sérias às perguntas formuladas – havendo mesmo quem, do outro lado da linha, arregimentasse mais pessoas para responder – percebia-se que, para alguns dos inquiridos, as questões postas pareciam provir de um mundo de referências que não tinha nada a ver com a sua maneira de estar e pensar.

5. OS INDÍCIOS DA INTERPRETAÇÃO

A verbalização que os populares, mesmo os mais informados, conseguem fazer dos significados dos textos ou dos factos tradicionais, fica habitualmente pela generalidade dos seus sentidos imediatos. Poucos são, com efeito, os que possuem instrumentos analíticos que lhes permitam ultrapassar essas significações. A socialização tradicional, que supunha a transmissão de regras e de códigos que orientavam para a aquisição, elaboração e reprodução de padrões e formas ideológicas informadoras dos comportamentos, processava-se ao nível das suas conformações inconscientes, sem que estivesse implicado o domínio das relações entre o intuir, o sentir, o pensar e o exprimir. Assim, nem as diferenciações impostas pelos métodos analíticos faziam sentido, nem as intuições e os sentimentos tinham se ser expressos discursivamente. Não admira, pois, que os entendimentos que o povo tem da nossa história sejam muito pouco elaborados, como se viu nos exemplos apresentados no ponto anterior, onde, com poucas excepções, apenas se lhe atribuía a função de entreter as crianças, enlevá-las no sono e permitir-lhes o sonho, conceitos que, aliás, repetem o que, em síntese, D. Francisco Manuel de Mello dela diz ao chamar-lhe «o feitiço das crianças».¹⁰¹

Por outro lado, a contribuição dos literatos para o desvendamento do significado da história não tem sido muito grande, quase se reduzindo à sua classificação nos tipos de Aarne-Thompson ou à comparação dos seus motivos com os de outras tradições. Raramente se inquire, com efeito, sobre o significado das diferenças registadas, ou sobre o seu sentido global. Daí que praticamente só tenhamos encontrado breves apostilhas à edição de textos onde é feito o elenco dos paralelos nacionais ou estrangeiros. Emmanuel Cosquin, por exemplo, que conhecia o texto de Adolfo Coelho e o resume, apenas estranha o seu final. Para além da classificar em famílias as tradições de si conhecidas, em função das diferenças nas lengalengas, o seu comentário apenas diz que o rei e a rainha fazem «coisas ridículas». Tudo, aliás, é feito em termos puramente descritivos.¹⁰² Da mesma maneira, na breve nota aposta por Maria Aliete Galhoz a três versões provindas de Vale Judeu, Loulé (V38-V39), em termos substantivos apenas é dito que este é «porventura, o conto mais popular em Portugal» e que a parte cumulativa final está «hoje quase esquecida».¹⁰³ Em boa verdade, nada mais se podia exigir, já que a autora se não propunha estudar a história mas apenas de fornecer algumas subsídios de investigação aos seus leitores.

¹⁰¹ D. Francisco Manuel de MELLO, *A feira de anexins*, ed. Innocência Francisco da Silva, Lisboa, A. M. Pereira, 1916, 2ª ed., pp. 55-6. O texto, enigmático, joga no equívoco entre caro e barato: «Espere; contar-lhe-ei uma história. – Que tal? – A da ‘Carochinha’. – Não buscará outra mais cara, que essa é muito barata? – Pois digo-lhe, que ainda com a carocha, é esta história o feitiço das crianças.» Cf. também Teófilo BRAGA, *O povo português...*, II, p. 309.

¹⁰² Emmanuel COSQUIN, *Contes populaires de Lorraine*, I, Paris, F. Vieweg, s.d., [1887(?)], 2^{ème} tirage, p. 207, n. 1.

¹⁰³ Cf. Idália F. CUSTÓDIO e Maria Aliete F. GALHOZ, *Memória tradicional de Vale Judeu*, II, Loulé, Câmara Municipal, 1997, p. 185. Idênticos conceitos podem ser lidos em Filipa Faísca de SOUSA e Idália F. CUSTÓDIO, *Povo, povo, eu te pertenço*, Loulé, Câmara Municipal, 2000, pp. 147-8, onde é feito uma comparação, sem conclusões, das partes cumulativas das versões designadas no nosso apêndice como V1, V2, V3, V41 e V42.

Entre os autores brasileiros encontramos o comentário de Marciano Vasques, que, embora mais longo, não é mais esclarecedor: «O Casamento da Dona Baratinha, de origem oriental (a barata é um animal nobre em certas regiões), um clássico encantador – como as crianças o amam! Quem quer casar com a dona Baratinha? Todos querem! Pois ela tem dinheiro na caixinha. Mas ela casa com o Dom Ratão e o rato é vil, é um sujeito baixo, demasiado voltado para os prazeres físicos, adora feijoadas e a comida é mais importante que o resto. Dona Baratinha aprende uma bela lição!»¹⁰⁴

Verdadeiras tentativas de interpretação, apenas as encontramos em Teófilo Braga e João Ribeiro. Por isso passamos a examiná-las com algum detalhe.

Teófilo Braga e os animais diurnos e nocturnos

Teófilo Braga é, tanto quanto conseguimos apurar, o único intelectual português que fez um «estudo sobre o conto da carochinha». Incluiu-o no segundo volume de *O povo português*, onde ocupa, na edição mais recente, sete escassas páginas,¹⁰⁵ nas quais está incluído não só o texto da v2, mas também outros extractos de obras que têm a ver com o tema. O autor mostra-se sobretudo preocupado com a questão das origens e do «sentido mítico da história da carochinha», que pensa ter encontrado no conto décimo terceiro do terceiro livro do *Pantchatantra*.¹⁰⁶ Teria chegado a esta filiação a partir de um *lai* de Marie de France onde um rato guloso casa com uma rata, sendo a gulodice «a cena principalmente desenvolvida».¹⁰⁷ Por isso afirma: «por este *lai* remontamos às suas origens orientais do *Pantchatantra*, e daí ao elemento mítico desta parlenda infantil.»¹⁰⁸ Com base nas fontes referidas na introdução de Benfey ao *Pantchatantra* e nas notas de Lancereau à tradução francesa do mesmo livro, considera que o conto teria sido transmitido «do Oriente para a Europa da Idade Média e para as tradições populares.»¹⁰⁹

Seguindo a escola mitológica, sobretudo na acepção que lhe foi dada por Angelo de Gubernatis, Teófilo Braga identifica a carochinha com a noite, pois «este nome de carochinho é sinónimo de escuro e negro».¹¹⁰ A confirmá-lo estaria o facto de a carochinha ser substituída por uma velha, «a personificação mítica da noite», em algumas tradições estran-

¹⁰⁴ <http://www.riototal.com.br/coojornal/vasques005.htm>.

¹⁰⁵ Teófilo BRAGA, *O povo português...*, II, pp. 309-15.

¹⁰⁶ ID., *op. cit.*, II, p. 314.

¹⁰⁷ ID., *op. cit.*, II, p. 313. Parece que o autor faz alguma confusão neste ponto. Na p. 315, refere e «fábula 64» desses *lais* como tendo um texto paralelo do *Pantchatantra*. Mas nenhum dos 12 *lais* escritos por Marie de France trata deste tema, como se pode verificar pelo texto original, em francês antigo, em http://www.umanitoba.ca/faculties/arts/french_spanish_and_italian/leslais.htm, ou em Marie de FRANCE, *Lais*, ed. Jean Rychner, Paris, Champion, 1983, ou em ID., *Lais*, trad. Pierre Jonin, Paris, Champion, 1982. O termo «souris» não existe em nenhum dos *lais* como se vê no índice completo dos termos neles utilizados em http://www.uottawa.ca/academic/arts/lfa/activites/travaux_ling/lais/slais.html. Noutra obra, da mesma ou de outra Maria (cuja existência é admitida por L. Harf-Lancner, «Introduction», in Marie de FRANCE, *Lais*, Paris, Livre de Poche, 1998, pp. 7-9), *Ysopets*, ou seja *Fables*, escritas no estilo de Esopo, há uma fábula (n.º 6) sobre «o casamento do sob» que possivelmente tem origem no *Pantchatantra*. A outra fábula que fala de ratos (n.º 9) «o rato da cidade e o rato do bosque», nada tem a ver com a questão.

¹⁰⁸ ID., *op. cit.*, II, p. 313.

¹⁰⁹ ID., *op. cit.*, II, p. 315.

¹¹⁰ T. Braga segue frequentemente de forma acrítica as opiniões de Gubernatis nos seus *Contos tradicionais do povo português*, I, Lisboa, Dom Quixote, 1987, *passim* (por ex.: pp. 86, 90, 97, 98, 106, 111...).

geiras.¹¹¹ E, seguindo Monier, Imbriani, Pitrè e outros, refere tradições de diversos lugares e nações em que se faz o casamento de alguém com um rato. Em Avelino o rato casa, num «singular casamento», com uma gata;¹¹² em Pomigliano, com uma velhinha; na Catalunha, a carochinha é uma rateta;¹¹³ numa versão da Lorena é um piolho que casa com uma pulga; em Otranto, Itália, tal como numa versão grega, é uma formiga que desposa um rato.¹¹⁴

Teófilo Braga chega à conclusão de que «o sentido mítico da parlenda infantil portuguesa, acha-se na segunda parte da história da carochinha, quando morre João Ratão, e é chorado pela natureza inteira, como Balder e todos os outros heróis solares».¹¹⁵ Mas não justifica as suas afirmações; apenas acrescenta: «A lenda portuguesa acaba por o rei não chorar, e é por isso como na de Balder, que representa a vaga claridade da noite, que João Ratão não ressuscita».¹¹⁶ No entanto uma leitura atenta do mito nórdico¹¹⁷ leva-nos a colocar

¹¹¹ ID., *O povo português...*, II, pp. 312 e 314-5.

¹¹² ID., *op. cit.*, II, p. 313. O comentário não é original: encontra-se em Marc MONIER, «Les contes de Pomigliano», *Revue des Deux Mondes*, 24, (1, Nov.) 1877, pp. 140-1.

¹¹³ ID., *op. cit.*, II, p. 313.

¹¹⁴ ID., *op. cit.*, II, p. 313. Alguns dos textos a que o autor se refere serão estudados mais adiante.

¹¹⁵ ID., *op. cit.*, II, p. 315.

¹¹⁶ BRAGA., *op. cit.*, II, p. 315.

¹¹⁷ Para se avaliar a questão refere-se o que SNORRI STURLUSON (1179-1241) (*The Prose Edda*, transl. by A. G. Brodeur, New York, The American-Scandinavian Foundation, 1916, pp. 36 e 71-5) diz no seu *Gylfaginning* (XXII): «The second son of Odin is Baldr [...] He is best, and all praise him; he is so fair of feature, and so bright, that light shines from him. A certain herb is so white that it is likened to Baldr's brow; of all grasses it is whitest, and by it thou mayest judge his fairness, both in hair and in body. He is the wisest of the Æsir, and the fairest-spoken and most gracious [...] He dwells in the place called Breidablik [= Broadgleaming], which is in heaven; in that place may nothing unclean be.» Mais adiante (XLIX) o texto afirma: «Baldr the Good dreamed great and perilous dreams touching his life. When he told these dreams to the Æsir, [estes decidiram] to ask safety for Baldr from all kinds of dangers. And Frigg [mãe de Baldr] took oaths to this purport, that fire and water should spare Baldr, likewise iron and metal of all kinds, stones, earth, trees, sicknesses, beasts, birds, venom, serpents. And when that was done and made known, then it was a diversion of Baldr's and the Æsir, that he should stand up in the Thing [a assembleia dos homens] and all the others should some shoot at him, some hew at him, some beat him with stones; but whatsoever was done hurt him not at all [...] But when Loki Laufeyarson saw this, it pleased him ill that Baldr took no hurt. He went to Fensalir to Frigg, and made himself into the likeness of a woman [...] Then said Frigg: 'Neither weapons nor trees may hurt Baldr: I have taken oaths of them all.' Then the woman asked: 'Have all things taken oaths to spare Baldr?' and Frigg answered: 'There grows a tree-sprout alone westward of Valhall: it is called Mistletoe; I thought it too young to ask the oath of.' Then [...] Loki took Mistletoe and pulled it up and went to the Thing. Hödr [irmão de Baldr] stood outside the ring of men, because he was blind. Then spake Loki to him: 'Why dost thou not shoot at Baldr?' He answered: 'Because I see not where Baldr is; and for this also, that I am weaponless.' Then said Loki: 'Do thou also after the manner of other men, and show Baldr honor as the other men do. I will direct thee where he stands; shoot at him with this wand.' Hödr took Mistletoe and shot at Baldr, being guided by Loki: the shaft flew through Baldr, and he fell dead to the earth.» Odin enviou seu filho Hermódr até junto da guardiã dos mortos para saber como poderia trazer Baldr de volta. Hermódr «told all those tidings which he had seen and heard. Thereupon the Æsir sent over all the world messengers to pray that Baldr be wept out of Hel; and all men did this, and quick things, and the earth, and stones, and trees, and all metals [italico nosso], -- even as thou must have seen that these things weep when they come out of frost and into the heat. Then, when the messengers went home, having well wrought their errand, they found, in a certain cave, where a giantess sat: she called herself Thökk. They prayed her to weep Baldr out of Hel; she answered: Thökk will weep | waterless tears / For Baldr's bale-fare; / Living or dead, | I loved not the churl's son; / Let Hel hold to that she hath! And men deem that she who was there was Loki Laufeyarson, who hath wrought most ill among the Æsir.» Cf. também, *Voluspo* e *Baldrs Draumar*, in *The Poetic Edda*, transl. from the Icelandic by H. A. Bellows, Princeton/New York, Princeton Univ. Press/American Scandinavian

sérias reticências a esta assimilação entre o rato e Balder. De facto, Balder, por ser deus da luz, não pode ser identificado com a «vaga claridade da noite». Por outro lado, nada no mito se assemelha à história da carochinha. O único ponto de contacto entre ambas é que «todas as coisas mortas ou vivas» excepto Loki choram a morte de Balder.¹¹⁸ Mas tal dedução não justifica a assimilação feita. De resto, nenhuma personagem da lengalenga «chora» verdadeiramente a morte do João Ratão à maneira dos «homens, animais, terra, pedras, árvores e todos os metais», «como se saíssem do gelo para o calor», como diz Snorri. Algumas até dançam, como a tripeça e a rainha. E não pode deixar de considerar incorrecto assimilar o rei a Loki. Muito menos há referências a qualquer irmão cego do rato que o tivesse morto com ramos de visco guiadas pela mão de um semideus.

Desta sorte, tem de se dizer que a história da carochinha e o mito de Balder provêm de contextos totalmente inconciliáveis e que as conclusões de Teófilo Braga estão apenas fundadas na tese mitológica, que usa cegamente, e a que chega viciosamente: o rato *tinha* de ser solar porque não podia deixar de ser a reencarnação simbólica de Balder. De resto, as relações entre animais, astros e fenómenos meteorológicos, supostas por Gubernatis,¹¹⁹ em que o nosso autor se baseia, nem se justificam nem se sustentam. A tese mitológica – há tanto tempo posta de lado, e por boas razões¹²⁰ – não capta o essencial do sentido da história. Pelo contrário, desvia dele a busca.

Apesar disso, Teófilo Braga faz algumas observações úteis e dá algumas pistas de investigação, que obviamente seguimos, ao identificar vários paralelos da história. Assim, de uma versão grega onde se afirma que «a formiga fica viúva, porque aquele que é rato deve ser guloso», conclui a respeito da preferência da carocha pelo rato que «Na versão insulana [de S. Jorge], o rato é também considerado guloso e por isso preferido.»¹²¹ Um

Foundation, 1936, pp. 1-28 e 195-200; e o estudo de Georges DUMÉZIL, «Balderus et Hoterus» in suo *Du mythe au roman*, Paris, PUF, 1983, 2^{ème} éd., pp. 159-62.

¹¹⁸ O choro pela «morte de Baldr» por parte de «todas as coisas criadas, homens, animais, plantas e pedras» é igualmente assinalada, num outro contexto, por Adolfo COELHO, *Obra Etnográfica*, I, p. 450.

¹¹⁹ Cf., por exemplo, Angelo de GUBERNATIS, *Mythologie zoologique ou les légendes animales*, II, Paris, A. Durand et P. Lauriel, 1874, pp. 43-4, onde diz que o gato, enquanto branco [*mârgâra*], «o varredor da noite», «é a lua»; mas enquanto *aranyamârgâra*, gato da floresta, negro, «simboliza a noite escura e persegue» os animais inocentes. E mais adiante (p. 44) diz que «o gato-lua come os ratos cinzentos da noite»; ou ainda, que «a lua, também ela personificada sob a forma de um gafanhoto ou locusta, é, por outro lado, o pretenso idiota que tudo conhece, tudo vê, tudo compreende e tudo ensina» (p. 50). O idiota é o adivinhão (ou Grilo) de alguns contos portugueses, como se verá mais adiante (Cap. 4).

¹²⁰ Referem-se dois comentários em abono da afirmação. James Frazer, a respeito da interpretação feita, segundo a mesma teoria, por Sir George W. Cox, do mito de Édipo, diz o seguinte: «Édipo era o sol, o seu pai Laio, a escuridão da noite e a sua mãe Jocasta, o céu violeta; enquanto a sua filha Antígona poderia ter sido, como M. Bréal pensava, ‘a luz que algumas vezes raia a oriente, quando o sol se afunda em sono no ocidente’.» E comenta: «Assim a velha história trágica de crime e arrependimento é eliminada e um agradável quadro de pôr-do-sol e nascer-do-sol é pintado em tons róseos, na tela vazia». Cf. J. FRAZER, «The legend of Oedipus», in Lowell EDMUNDS and Alan DUNDES, eds., *Oedipus, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1984, p. 34, n. 8. O segundo, mais substantivo, é de Cl. LÉVI-STRAUSS (*Mythologiques*, IV, Paris, Plon, 1971, p. 38): «Max Müller e a sua escola tiveram o imenso mérito de descobrir e decifrar em parte o código astronómico que os mitos utilizam frequentemente. O seu erro, comum a todos os mitólogos desta época e de outras mais recentes foi querer compreender os mitos por meio de um código único e exclusivo, quando há muitos simultaneamente em acção.»

¹²¹ T. BRAGA, *O povo português...*, II, p. 313. O *Almanaque do Arquipélago dos Açores para 1868*, p. 106 precisa que o dinheiro está «enterrado». Cf. Adolfo Coelho, *Obra Etnográfica*, I, p. 433

outro comentário digno de menção refere-se ao pormenor de «a velha dos contos italianos e inglês, ou a carochinha no conto português, acharem a moeda ao varrer a cozinha». Segundo o autor isto estaria «ligado nas superstições populares à crença de que na casa em que há baratas existe dinheiro.»¹²² Mas, se a ideia de fundo parece estar correcta e pode ser demonstrada, como faremos mais adiante, o seu fundamento parece ser diferente do suposto por Gubernatis, seguido por T. Braga: «A rata nunca é concebida senão em relação com as trevas nocturnas, e por consequência, dando extensão ao mito, em relação também com as trevas do inverno, donde saem mais tarde a luz e as riquezas.»¹²³

Em síntese, pode-se dizer que, apesar de algumas intuições correctas, o breve ensaio de Teófilo Braga chega a um verdadeiro impasse interpretativo. O pressuposto único de onde parte – a oposição {dia / noite} – não o poderia levar mais longe. A principal razão das insuficiências do seu estudo resulta, pois, das limitações teóricas da escola que adoptou; e de tentar erradamente retirar significações de personagens isoladas e exteriores ao contexto literário e cultural da história, independentemente do que lia nas versões de si conhecidas. A questão é crucial: a narrativa, ela mesma, nunca pode ser deixada de lado em qualquer momento da interpretação.

Estas deficiências têm, porém, a vantagem de nos precaver contra as ideias simplistas e contra a metodologia de caçador de borboletas: em primeiro lugar porque nos alertam para o perigo de desprezar o trabalho simbólico feito, com grande mestria, ao longo de centenas e centenas de anos, por milhares de gerações de mitógrafos; e, em segundo, porque nos obrigam a atentar em aspectos irrelevantes e anódinos, que, não tendo o brilho de borboletas de mil cores, nos levam a descer ao fundo do poço do sentido, à maneira dos personagens dos contos que ali encontram princesas encantadas e jóias refulgentes. A prudência, assim ganha, obriga, pois, a procurar significações na pluralidade das versões e nas suas comunalidades, numa atitude reverencial pelo trabalho dos pensadores populares. Seja como for, não podemos deixar de dizer que o ensaio de T. Braga nos ajudou a circunscrever-lhe o «espaço mítico», embora por vias completamente diferentes das por ele intentadas.

João Ribeiro e o carácter murino

As teses de Teófilo Braga foram objecto de crítica por parte de João Ribeiro no comentário que fez a uma versão brasileira por si editada e em que apenas há a parte contística. O autor classifica a história de «simples e ingénua» e considera-a «a mais popular das histórias infantis, se exceptuarmos a da Gata-borracheira e a do João e Maria».¹²⁴ O trabalho deste autor, embora sintético, permite avançar significativamente no entendimento do texto.¹²⁵ Por isso se resume em seguida, pondo em evidência as noções originais e as relações lógicas e simbólicas por ele detectadas.

¹²² ID., *ibid.*

¹²³ ID., *ibid.*

¹²⁴ João RIBEIRO, *O folk-lore...*, p. 66.

¹²⁵ ID., *op.cit.*, pp. 64-85. Acontece mesmo que algumas das suas ideias, referentes à parte dele conhecida, coincidem substancialmente com as propostas neste estudo. O facto de a elas termos chegado quando desconhecíamos a sua interpretação, apenas indica a sua racionalidade.

O autor começa por transcrever o texto identificado no Apêndice I como V63, tratando em seguida de questões como a sua origem, estrutura e conteúdo. Sobre o primeiro ponto, conquanto note que a história está «espalhada por todo o ocidente europeu, sob variantes que mal disfarçam o conteúdo primitivo», considera-a de origem ariana. Nota, por outro lado, que «Nas versões orientais, a noiva é preparada pela metempsychose», visto ser «um animal que toma a forma humana», o que resulta de «um recurso e expediente próprio da *philosophia* e *metaphysica* indiana». Este seria «um dos *pensamentos elementares* dos bárbaros e selvagens, para quem o animismo confunde todos os seres.»¹²⁶

No que respeita ao conteúdo, João Ribeiro cita o já referido estudo de Teófilo Braga naquele que diz ser um dos «melhores livros» do autor.¹²⁷ Mas não se impede de afirmar que «As suas considerações, fundadas na antiga escola da *mythologia* astronómica, são [...] hoje inadmissíveis», embora esta «archeologia astronómica ainda te[nha], entre nós, anachronicos sectários».¹²⁸ E insiste na rejeição desta arqueologia dizendo que seria «anachronico pensar hoje em reviver» a «teoria astronómica dos mitos».¹²⁹

Ao autor interessa sobretudo o estudo dos *motivos*¹³⁰ do que designa como «fábula»: «a. uma criatura fêmea (velha, carocha, rata, etc.) enfeita-se e procura um noivo. b. A difícil escolha do noivo. *Encadeiamento* de razões, que terminam por uma preferência. Este *encadeiamento* caracteriza-se por uma escala ascendente, ou descendente de vantagens até à primazia verificada de uma dellas. c. A escolha resulta infeliz, porque o caracter sobreleva a situação.»¹³¹ E afirma que «o primeiro *motivo* (a), que desenha a personagem principal, é comum a todas as versões. Na variante portuguesa, a carocha, varrendo a casa, acha cinco réis, e é quanto basta para o enxoval. Na adaptação indígena, omite-se este pormenor, porque a *baratinha* aparece às vezes *descascada* e branca como uma noiva. [...] O segundo *motivo* (b), o mais interessante, é a eleição do noivo. Aqui há o encadeamento, como em vários contos populares e nas lenga-lengas infantis. Vem sucessivamente à baila o boi, o burro, o porco, o cão, o gato, etc. Todos esses pretendentes são recusados em escala decrescente, porque eles metem medo à baratinha com as suas falas: uh! oh! on! uau! miau! O mais delicado de todos é o rato, que apenas murmura: cui! cui!, e é por isso o escolhido entre tantos.»¹³²

A questão do encadeamento merece ao autor uma reflexão especial. Considera que, genericamente, nas historietas infantis, ele constitui «um ingénuo recurso retórico apropriado à coordenação e desenvolvimento fácil das ideias». No que respeita à «história da baratinha, a cadeia não é só um expediente, mas constitui o cerne de toda a efabulação». Considera-o mesmo «o motivo essencial». Para demonstrar a asserção recorre a alguns

¹²⁶ ID., *op. cit.*, p. 69.

¹²⁷ ID., *op. cit.*, p. 67.

¹²⁸ ID., *op. cit.*, p. 72.

¹²⁹ ID., *ibid.*

¹³⁰ O autor (*op. cit.*, p. 68, n.1) usa o termo «motivos» no sentido genérico de «*episódios* essenciais à trama de qualquer ficção, ou história», notando que «A palavra e a idéia têm sido causa de divergências graves» e que «Nem sempre é fácil distinguir o *motivo* (que é principal e constante) do mais (que é variável e acessório).» Sobre a questão v. Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, pp. 21-7 (trad. port., pp. 50-5).

¹³¹ J. RIBEIRO, *op. cit.*, p. 68.

¹³² ID., *op. cit.*, pp. 68-9.

exemplos, como o já referido conto do *Pantchatantra* e outro, talvez menos ajustado ao caso vertente, do *Eclesiastes*, em que é mencionada a seguinte série de «quatorze coisas, cada qual mais forte ou mais poderosa do que a outra»: fundo do mar, terra, monte, ferro, fogo, água, nuvem, vento, muro, vinho, sono, doença, morte e mulher. Isto justificaria a afirmação de que a cadeia de razões tem uma «origem oriental», seja ela «ariana ou semítica». Insiste ainda em que é «a cadeia de razões (motivo b), que constitui o elemento da historieta», culminando «na mulher, ou no rato, – seres fortes».¹³³

Os aspectos mais interessantes da análise de João Ribeiro estão, porém, nas conclusões de carácter filosófico, que retira de alguns paralelos respeitantes ao comportamento do rato. Nas suas palavras, «o motivo final (c), a escolha definitiva, encontram-lo, sem exame prévio, na fábula esópica», referente à raposa que Júpiter transformou em mulher (*‘humanam in speciem cum vertisset Jupiter’*) para com ela casar. A raposa, porém, de repente atira-se a um escaravelho que lhe passa diante. Isto provoca o repúdio de Júpiter que lhe diz: vive da maneira que te é própria (*‘vive quo digna es modo / quia digna nostris meritis esse non potes’*).¹³⁴ Assim, «a moralidade da fábula é que é coisa absurda, ou impossível, mentir à própria natureza».¹³⁵ Para o autor, «a conclusão (motivo c) do conto da baratinha [é que] a simulação [é] impossível»,¹³⁶ que «a sorte não muda o natural», ou que «O carácter é indomável».¹³⁷ O autor insiste, aliás, de diversas maneiras nestes conceitos: «As metamorfoses não alteram o carácter dos indivíduos; e o carácter, contrafeito, ao primeiro estímulo os atraiço».¹³⁸ Pelo que conclui: «a natureza dos seres conserva intacto o seu império através de todas as metamorfoses»,¹³⁹ não havendo dúvida de que, provindo embora de vários contextos, estas afirmações resumem de maneira feliz um dos significados importantes da história.¹⁴⁰

¹³³ ID., *op. cit.*, p. 73. Não se pode deixar de pôr em dúvida esta conclusão, que parece tributária de várias lengalengas onde efectivamente a questão central é a fortaleza dos seres. Será, porém, forte o rato que cede aos seus instintos e, por causa disso, morre?

¹³⁴ ID., *op. cit.*, p. 74.

¹³⁵ Assinala ainda João RIBEIRO, *op. cit.*, pp. 74-5 e 77-8, outros paralelos: (i) a fábula da «Gata metamorfoseada em mulher» de LA FONTAINE (Liv. II, Fab. XVIII: v. *Fables*, Paris, Flammarion, 1966, pp. 89-90) onde a transformação não passa de uma tentativa contrariada pela natureza: «ce lui fut toujours une amorce / Tant le naturel a de force»; (ii) uma versão indiana onde igualmente se mantém «o traço irresistível do destino e da natureza», que reproduz a partir de BENFEY, *Pantschatantra*, I, pp. 257-60: «a filha do Rei das Rãs toma a forma humana, casa-se com um príncipe, mas declara que não pode passar perto de um tanque ou lagoa. A perfídia de um cortesão leva-os para perto de um lago onde ela mergulha para sempre, voltando a ser rã como era antes da sua metamorfose»; (iii) um texto do *Directorium* de João de Cápuia que «relata a mesma narrativa do brâmane do Pantchatantra acomodada aos costumes cristãos, tendo no final a rapariga voltado à sua natureza». Acrescente-se que o texto do *Pantchatantra* é trabalhado por La Fontaine de forma mais explícita no livro IX, fábula VII (*op. cit.* pp. 247-9).

¹³⁶ J. RIBEIRO, *op. cit.*, p. 76.

¹³⁷ ID., *op. cit.*, p. 75.

¹³⁸ ID., *op. cit.*, p. 77.

¹³⁹ ID., *op. cit.*, p. 80.

¹⁴⁰ O tema é, aliás, recorrente. Uma fábula referida em *Cdrom PCanswers*, 1996 diz o seguinte: «Uma Gata enamorou-se de um belo jovem e pediu a Vénus que lhe desse a forma de mulher. Vénus respondeu ao pedido e transformou-a numa bela rapariga, de tal maneira que o jovem amou-a ao vê-la e levou-a para casa como noiva. Enquanto estavam os dois deitados na cama, Vénus querendo verificar se a Gata, na sua nova forma, tinha também mudado o seu modo de vida, deixou cair um rato no meio do quarto. A gata, esque-

João Ribeiro também assinala correctamente algumas dissemelhanças entre a história da baratinha e a do *Pantchatantra*, na qual a noiva se desencanta previamente de forma a poder casar. Por isso, diz, é que «não há decepção». E continua: «Nas versões clássicas greco-romanas, os contos da mesma família terminam pelo desengano doloroso, ou pela viuvez forçada. É evidente que esta conclusão é idêntica à da nossa historieta popular da carochinha, que desta arte resulta ser um misto entre duas versões extremas, a oriental e a greco-latina.»¹⁴¹ No entanto, não se pode seguir o autor na sua tese sobre a origem da história. Na verdade, a procedência ariana, ou melhor, segundo diz, do oriente asiático,¹⁴² nem está comprovada nem os argumentos apresentados são convincentes, designadamente os derivados do *Eclesiastes*, que tem uma intenção e uma lógica completamente diferentes da utilizada na nossa história. E o texto do *Pantchatantra*, como veremos mais adiante, também não é suficiente. A hipótese avançada pelo autor só poderá, pois, ser aceite no sentido genérico de que todas as culturas europeias têm fundamentos orientais. Mas isso nada diz desta história em particular. De resto, a questão da génética dos contos é fundamentalmente insolúvel e inútil, como se deduz da história de etnologia onde há teorias muitos diferentes para as mesmas questões, sem argumentos decisivos a favor de nenhuma e sem que daí se tenha retirado qualquer contributo para o significado das produções populares. Por outro lado, o autor vai longe demais na busca de fundamentos filosóficos da história ao chamar à colação a teoria da metempsicose, totalmente alheia ao contexto da história brasileira. Nunca se insistirá demais em lembrar que, por mais fundamentada que esteja a origem de uma narrativa, isso não quer dizer que os textos dela provindos não adquiram características que os distanciam da fonte ou invertem mesmo o sentido que aí tinham, em função do contexto cultural em que são integrados.

Seja como for, quando se comparam as contribuições de Teófilo Braga e de João Ribeiro, não se pode deixar de ver que as ideias deste último estão muito mais próximas de uma interpretação correcta da história do que as de Teófilo Braga. Particularmente importantes são, não só a análise da história em termos estruturais mas também a noção de que é «impossível mentir à natureza».

6. AS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS

A classificação que João Ribeiro faz das sequências narrativas da primeira parte da história, a única que terá conhecido, é apenas um dos aspectos a que a análise textual deve dar importância. A detecção dos mecanismos discursivos utilizados em toda ela tem, com efeito, implicações substantivas no significado e na metodologia de análise.

Começando, porém, pelo conto, notamos que está construído com base em oposições sucessivas de atitudes, comportamentos e destinos. A carochinha não compra guloseimas de forma a poder gastar o seu dinheiro em enfeites; e rejeita o namoro de vários animais que comem segundo a natureza, para ficar com o último que se lhe apresenta, o

cendo a sua condição presente, saltou da cama e perseguiu o rato, desejando comê-lo. Vénus ficou muito desapontada e fê-la voltar à sua anterior forma. A natureza é mais forte do que a cultura.»

¹⁴¹ Id., *op. cit.*, p. 74.

¹⁴² Id., *op. cit.*, pp. 66-7.

João Ratão. Por outro lado, este decide provar a comida da boda quando tinha como missão levar o leque à carochinha que ficara à sua espera na igreja; e morre finalmente, enquanto a carochinha sobrevive e chora. Estes esquemas dialécticos são, todavia, muito diferentes dos que estão supostos na filosofia hegeliana. Não se trata, com efeito, de uma oposição entre dois termos cuja contradição é resolvida numa síntese, mas da oposição de um elemento que é repetido ou contradito, respectivamente, por um segundo ou terceiro, sejam eles actores, atitudes ou acções.

Tais procedimentos são muito frequentes nos textos da literatura popular. Quando, na verdade, o mitógrafo quer exprimir a situação do homem no mundo, em termos éticos, estéticos ou ontológicos, fá-lo mediante oposições do género {injusto / justo}, {feio / belo}, {mau / bom}, {morrer / viver}, {nada / ser}. O primeiro termo destas oposições é geralmente representado por uma diáde de seres com sorte semelhante, enquanto que o último é desempenhado pelo herói que é, ou fica, belo, bom, rico, se casa, sai vencedor ou é feito rei. Quem assume estes papéis é geralmente o ser mais frágil, que supera as provas que lhe são propostas.

Os exemplos deste mecanismo narrativo são tão numerosos que não é possível dar uma ideia das ocasiões e temas em que é utilizado. Por isso, apenas mencionamos alguns que consideramos elucidativos. O primeiro é retirado de um clássico inglês, o *Rei Lear* de Shakespeare, por nele ser notória a origem popular.¹⁴³ As filhas mais velhas do rei – Goneril e Regan – mentirosas e más, repetem-se uma à outra no desamor ao pai. As suas atitudes são contraditas pela bem-amada e doce Cordélia, que, incapaz de «fazer palpitar o coração na boca», como as irmãs, apenas diz amá-lo «segundo a sua obrigação, nem mais nem menos».¹⁴⁴ Mas o drama de Shakespeare não copia exactamente o modelo tradicional, já que Cordélia não recebe a recompensa do seu amor filial. Shakespeare, por razões dramáticas,

¹⁴³ A fonte directa desta tragédia é a *Historia Regum Britanniae*, de Geoffrey de MONMOUTH (*History of the Kings of Britain*, Cambridge, Ont., In Parentheses Publications, 1999, liv. II, cap. 11-15, pp. 28-34), completada em 1138, onde aparecem todos os personagens principais (Leir, Gonorilla, Regau e Cordeilla, os duques de Cornwall e Albânia e o rei dos Francos) e o essencial das suas atitudes e acções. As palavras com que as filhas de Lear (Leir) exprimem o seu amor pelo pai (Gonorilla diz que amava o pai «mais do que à minha alma»; Regau, que o amava «acima de todas as criaturas»; e Cordeilla, que «nenhuma filha pode amar mais do que deve») reforçam a ideia desta origem. Mas Shakespeare faz diversas alterações à lenda reportada por Monmouth. Leir, depois de ter retomado o seu reino com a ajuda de Cordeilla e do Rei dos Francos, ainda governa durante três anos. Após a sua morte, a filha manda fazer um túmulo para o sepultar, perto de Leicester, sob o rio Soar, numa cripta originalmente dedicada ao deus Janus, onde «os trabalhadores da cidade costumavam começar os seus trabalhos anuais por ocasião da sua festividade» (liv. II, cap. 14, p. 33). O final de Cordeilla, que sucedeu a seu pai, é segundo Monmouth, diferente do drama de Shakespeare: presa pelos sobrinhos, suicida-se. Segundo Alan DUNDES («To Love my Father All'; A Psychoanalytic Study of the Folktale Source of *King Lear*», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, op. cit.*, pp. 229-244), a «ultimate source» (p. 239) do texto shakespeariano seria um conto popular (tipo AT 510B). Não sendo referida por Dundes a *Historia Regum Britanniae*, não se sabe se examinou a questão de o texto de Shakespeare depender directamente desta fonte literária, a qual teria, essa sim, origem popular. Teófilo BRAGA (*Contos tradicionais do povo português*, II, Lisboa, Dom Quixote, 1987, p. 69), reproduz um excerto do *Livro de Linhagens*, do século XIV, onde há uma versão simplificada desta lenda, sendo os dizeres das filhas idênticos aos de Monmouth. Braga, no entanto, diz erradamente que a obra de Monmouth tem por título *História Britonum*, a qual foi escrita por um certo Nennius, monge galês do século IX. Note-se ainda que a relação entre o conto popular e a tragédia shakespeariana é assinalada por Consiglieri PEDROSO, *Contos populares...*, p. 19.

¹⁴⁴ William SHAKESPEARE, *King Lear*, I, I, 94-95, in suo *The Complete Works*, London, Oxford University Press, 1957, p. 909.

dá-lhe um final diferente do conto popular: Cordélia, morre enforcada na prisão às ordens de Goneril, a qual faz com que a morte de sua irmã pareça suicídio.¹⁴⁵

Este mesmo tema é desenvolvido em vários contos. Num deles, a filha mais nova de um rei, depois de as suas duas irmãs terem dito coisas muito mais agradáveis, diz querer-lhe tanto como a comida quer ao sal. Incompreendida e expulsa de casa, o seu amor é reconhecido na boda do seu casamento onde apenas seu pai não come por lhe terem servido comida insossa.¹⁴⁶

Este mesmo esquema dialéctico é utilizado, por exemplo, nos contos em que o filho mais novo, frágil, desconsiderado e desprotegido, obtém o objecto mágico que procurava, ou realiza o feito que lhe dará uma esposa, riqueza ou poder.¹⁴⁷ A estrutura diádica, em que dois actores têm destinos opostos, embora porventura mais primitiva, é, de facto, menos frequente do que a triádica.¹⁴⁸

Em qualquer dos exemplos com três actores, com o último a ter sucesso, o mecanismo utilizado tem como intenção fixar, pela duplicação das características e do insucesso dos dois primeiros actores, a importância do que é alcançado pelo último. A força expressiva da acção resulta, pois, de que a avaliação espontânea das qualidades e capacidades dos seres aparentemente menos aptos resulta de uma deficiente apreciação por parte de quem os rodeia, quer porque não estavam suficientemente desenvolvidos do ponto de vista físico ou psíquico, quer porque não tinham superado o estigma com que nasceram ou foram marcados.¹⁴⁹ Este procedimento dialéctico põe, assim, em evidência a adequação do actor principal à execução das tarefas ou das provas fundamentais referidas no conto, substituindo os que aparentemente já possuíam as qualificações necessárias.

Na segunda parte da história da carochinha, os mecanismos da produção textual são completamente diferentes: os actores são colocados sequencialmente segundo uma lógica de proximidade tópica, tornada sensível – visual ou tactilmente – e expressa num texto cumulativo, construído de forma a produzir uma tensão dramática capaz de suscitar a atenção dos ouvintes. Assim, desde o final da parte contística vão sendo acumulados agentes e actos, uns e outros repetidos todas as vezes que mais um entra em cena, de forma a significar que nesta acumulação se junta o fim da conto ao fim da lengalenga, segundo um processo que designamos de dilação da predicação, cujo sentido, importância e utilidade analítica estudaremos mais adiante (Cap. 4 e 5)

É nossa intenção demonstrar que esta dupla estratégia narrativa em nada prejudica a unidade da história. Como veremos ao longo deste estudo, as duas partes completam-se e reforçam-se, aclarando a última o sentido da primeira. Só quando se compreende o que acontece aos seres que vão sendo arrolados para participar no pranto da carochinha e,

¹⁴⁵ ID., *King Lear*, V, III, 253-7 (p. 941).

¹⁴⁶ Cf. por ex., Teófilo BRAGA, «O sal e a água», *Contos tradicionais...*, I, pp. 175-6.

¹⁴⁷ Cf. por ex., Madame D'AULNOY, «La Chate Blanche», in suo *Contes*, Paris, s.d., pp. 63-77.

¹⁴⁸ V.g., «A serena de Alamares» (cf. A. Thomaz PIRES, *Contos populares alentejanos recolhidos da tradição oral*, ed. de Mário F. Lages, Lisboa, CEPCEP, 2004, 2ª ed., pp. 19-21). Nele duas irmãs, de nome Maria, têm sortes opostas: uma vive e a outra morre. Cf. outro exemplo em T7.10.

¹⁴⁹ Também por esta razão, o valor pedagógico dos contos não pode deixar de ser posto em evidência. Eles são, com efeito, instâncias de criação de auto-imagens favoráveis por parte de quem os ouve pela primeira vez, geralmente o mais jovem de todos os membros de um grupo de ouvintes.

sobretudo, quando se compreende a relação entre a morte do João Ratão e o comportamento do rei, no final da história, é que se entende a sua mensagem. Ou seja, a lengalenga, por um processo de equivalências homológicas, mostra que a anáfora nela produzida não é um simples exercício de estilo ou uma extensão desnecessária da primeira parte, mas um elemento integrante e necessário do significado de toda a história.

A indicação mais completa de que a natureza compósita do texto lhe não prejudica a unidade é dada pela tradição quando diz no final do conto que o João Ratão morreu «cozido e assado no caldeirão». A expressão é, com efeito, usada não só em várias versões curtas¹⁵⁰ – contraditoriamente com o que é expresso nos actos referidos nos respectivos textos onde o João Ratão é simplesmente «cozido» no caldeirão – mas também no final da primeira parte de algumas versões longas,¹⁵¹ apesar de só uma delas (v5) dizer expressamente que o rei morreu «assado» (todas as que afirmam ter-se arrastado nas brasas subentendem-no, porém).

Deve notar-se ainda que, tanto quanto nos é dado saber, esta estrutura compósita – conto e lengalenga – não existe em nenhum outro conto português, o que indica o lugar especial que a história tem no quadro das construções imagéticas populares. E dada a «naturalidade» da divisão da história em duas partes, não parece necessário rebater o que está implícito em Teófilo Braga que identifica o conto com o «género novelesco de histórias de acumulação», designação por ele encontrada em Hollywell,¹⁵² a qual foi acolhida, como vimos, por Aarne-Thompson. Não se pode reduzir, com efeito, a história a esta parte. Tanto o conto como a lengalenga são essenciais e integram uma dialéctica que só é completada num outro conto – o da Gata-borrallheira – que aparentemente nada tem a ver com ele, mas que pensamos pertencer, como a seu tempo demonstraremos (Cap. 7), ao mesmo complexo narrativo da história da carochinha.

7. OS PROCESSOS DE DIFERENCIAÇÃO TEXTUAL

Um outro aspecto a considerar neste quadro genérico de análise das versões diz respeito à evolução dos seus conteúdos. O tema já foi ocasionalmente tocado nos pontos anteriores, mas merece ser completado com algumas reflexões suplementares sobre o que significam as variantes encontradas nos textos, identificando alguns dos processos que terão estado na sua origem.

O primeiro destes processos tem a ver com a capacidade de elaboração simbólica dos mitógrafos populares, a qual os leva a compor e recompor indefinidamente os materiais recebidos da tradição. Recebendo dela os esquemas fundamentais de elaboração simbólica, com eles reorganizam, segundo modelos mais ou menos pré-determinados, os símbolos de

¹⁵⁰ V15, V17, V18, V20, V22, V25, V26, V27, V28, V29, V30, V31, V34, V36, V37, V38, V40, V43, V45, V47, V52, V59, V75, V76, V77 e V79.

¹⁵¹ V2, V4, V7, V8, V12, V13, V16, V71, V72.

¹⁵² Teófilo BRAGA, *O povo português...* *op. cit.*, II, p. 312. Note-se que os textos a que o autor (*ibid.*) também aplica a designação de «histórias de acumulação», são três verdadeiras lengalengas, editadas por Rodrigues de AZEVEDO (*Romanceiro...* *op. cit.*, pp. 454, 457, 463 e 467): «Conto do Macaco», «Lenga-lenga do gatinho» e «Lenga-lenga da formiga».

que foram imbuídos pela socialização. Não têm, por isso, de inventar nada de verdadeiramente novo; têm, sim, de colocar as pedras simbólicas na casa do sentido que dá pelo nome de contos, superstições, ensalmos, etc. Embora com arquitecturas diferentes, os blocos usados na sua construção são, em certa medida, universais. Os mitógrafos, por serem participantes e interventores numa cultura de origem que intuitivamente entendem, reinventam o significado colocando essas pedras ou blocos em novos contextos para afirmar, redizer e inculcar o sentido alguma vez intuído. A variabilidade das versões mais antigas do nosso *corpus* decorreria essencialmente da aplicação de tal conceito. Por isso é que nelas se não detectam grandes diferenças de significado, embora tenham alguma variedade de elementos constitutivos.

Todavia, em várias versões, sobretudo nas mais recentes, entrou em acção um segundo mecanismo, que apelidamos folclorização, no sentido de que por ele se reproduzem quase automaticamente os dizeres e fazeres tradicionais. De acordo com este mecanismo, as narrativas, uma vez aprendidas, são repetidas sem alterações substanciais, esgotada que está a capacidade de reinvenção do significado por parte de contadores, que passam a considerá-las obscuras e ininteligíveis. De facto, quando a cultura tradicional entra em processo de esboroamento, os mitógrafos transformam-se em simples contadores-repetidores, por já não conhecerem as regras e imperativos da elaboração simbólica. Os símbolos, para eles, não fazem parte de um sistema de relações íntimas e plurais em que a realidade é intersignificada; são apenas estranhezas que se repetem sem se saber exactamente porquê. Em razão deste efeito de folclorização o texto tende a ser racionalizado e moralizado. A quase fixidez textual que se encontra em muitas das versões mais recentes proviria daqui.

O terceiro processo tem a ver com as diferenças entre os textos populares – espontâneos, simples, expressivos e repetitivos – e os literários. Com se viu, algumas das versões do *corpus* dão corpo à preocupação de alguns contadores-literatos em utilizar os instrumentos da sua arte para «melhorar» a tradição. Mas o resultado nem sempre é brilhante. A razão disso está em que nem se deram ao trabalho de conhecer os modos de produção tradicional, nem se submeteram aos seus ditames, nem entenderam o sentido das histórias que recontaram. Impuseram, por isso, à tradição um modo de produção que lhe é alheio. De facto, a regra de ouro da produção literária está em reiniciar e reinventar tudo em termos de arquitectura imagética, de expressividade e de enredo. Uma das notas distintivas do escritor é a originalidade. Fraca conta dá de si quem repete o que outros disseram. Qualquer zelador da grandeza da profissão apodará de plagiário quem faça uma simples contrafacção dos textos pronunciados pelo povo. E ninguém deseja correr o risco de cometer tal crime de lesa-belas-lettras e de ser considerado literato de segunda classe. Por isso é que as versões de autor adulteram, às vezes profundamente, o sentido da história, na intenção de a reinventar de acordo com os modelos da arte literária.

Aplicando estes conceitos, dir-se-ia que o cotejo feito a propósito dos conteúdos mais discrepantes da maioria das versões relativamente à versão de referência, mostra que guardaram estruturas e esquemas narrativos muito aproximados. Mesmo algumas das versões recentes, escritas em contexto erudito, mantiveram elementos simbólicos tão tradicionais que subministram elementos válidos para a interpretação de lições mais antigas.

Isto só acontece, porém, quando o redactor apenas coloca em letra de forma a história que ouviu a testemunhas «autênticas» da tradição, sem tentar melhorá-la com conceitos, mesmo que de origem popular, estranhos à história. Ao contrário, as versões de autor, enveredam frequentemente pelo caminho da dissolução dos significados do legado tradicional. Não são, pois, os acidentes de transmissão ou de recolha que produziram esse resultado, mas a vontade explícita de contar diferentemente um texto «original».

Seja como for, as versões coligadas são suficientes para recompor, num processo que tanto pode partir das versões mais antigas para as mais recentes como ao invés (embora o primeiro seja geralmente mais profícuo), algumas das fileiras de transmissão do texto por entre as racionalizações introduzidas, verificando quais os elementos carreadores do significado e identificando os que estão mais fortemente dotados de resistência ao processo de decomposição simbólica, resistência esta que utilizou a incompreensão dos contadores e a folclorização para os fazer sobreviver.

A possibilidade de utilização de todos estes elementos não impede, porém, de ver duas coisas: que a folclorização – ao dar importância a elementos que não têm referenciais ideacionais ou accionais reconhecidos – é cada vez mais dominante; e que a repetição mecânica substitui a reinvenção, ainda viva no século XIX. De qualquer maneira, todas as versões do nosso *corpus* dão indicações preciosas para a verificação das condições de perpetuação narrativa e dos processos de recriação que vigoravam quando a criatividade simbólica não era uma expressão sem significado.

8. A COERÊNCIA DA TRADIÇÃO

Dos pontos anteriores decorre uma questão que merece aprofundamento, a da coerência da tradição, a qual é tomada muitas vezes como um dado adquirido e indiscutível, tanto em si mesma como nas suas origens e implicações. Apontada como característica das culturas tradicionais em geral, ela seria válida sobretudo a respeito das suas componentes simbólicas e ideológicas, de que a literatura oral é uma das principais expressões.

A escassez, entre nós, de estudos sobre esta matéria não nos habilita a dizer com segurança se a cultura tradicional portuguesa corresponde a tal modelo e se a história em estudo o concretiza. Pode-se, no entanto, afirmar, a partir das análises feitas anteriormente, que há nela uma grande coerência textual, estrutural e simbólica, seja qual for o processo por que tenha sido produzida. Todas as versões do *corpus*, à excepção das versões de efabulação erudita, parecem ter vindo a ser moldadas numa única forma. O facto, já assinalado, de que são as versões mais antigas que têm maiores diferenças, obriga a explicá-las, bem como as semelhanças existentes entre as versões do primeiro e do segundo grupos em que dividimos o *corpus*.

Em termos genéricos, parece correcto dizer que o pensamento simbólico floresce na multiplicidade. Quando havia entendimentos espontâneos do significado das narrativas e das acções tradicionais, era fácil a emergência de formas variadas de umas e outras sem que perdesse o entendimento do que de fundamental nelas era expresso. Daí que o mitógrafo burilasse as imagens e procedesse à sua substituição com alguma agilidade, sabendo intuitivamente como fazê-lo e utilizando uma vasta gama de elementos com os quais ia

ensaiando novas composições. Todas as coisas estavam, na verdade, abertas diante dele à intersignificação. Mas quando o pensamento racional começou a ser dominante, a liberdade criativa ficou cerceada e a inventiva foi substituída pela repetição mecânica, da tradição ficando apenas o que se conformava com os modismos da reprodução mais simples.

É, no entanto, necessário acrescentar uma outra justificação, porventura mais fundamental, para a coerência detectada, sintetizando-a na afirmação de que as culturas se definem como unidades orgânicas que tentam a conciliação de todos os seus elementos, sejam eles semelhantes, sejam contrastantes. O conceito, em termos gerais, não parece sofrer contestação, por mais funcionalista que pareça. Mas exige uma ressalva: o que se diz das culturas não se pode afirmar de cada um dos seus agentes. Nem todos os actores são capazes de racionalizar e articular completamente os itens culturais, com vista à constituição de um todo lógico e organizado. No que toca à produção ideacional, apenas a totalidade dos mitógrafos conseguiria tal efeito, tal como apenas todos os mistagogos garantiriam a eficácia da palavra na acção. Se, pois, as culturas, mesmo quando mudam, garantem a continuidade ideológica, valorativa e accional necessária à interacção social, à estruturação das personalidades e a uma certa harmonização da acção em termos de objectivos comuns, isso só pode ser o resultado de um «trabalho simbólico» levado a cabo ao longo de gerações. Só esta comunicação de simbolizações garantiria a coerência íntima entre o mito, o rito e tudo o que está com eles relacionado.

Uma outra questão, complementar desta, refere-se à adequação entre necessidades de simbolização individual e colectiva e as remanescências culturais, adequação que não se faz de forma automática, mas utilizando como filtro as necessidades generalizadas, as quais só permitem a permanência do que é fundamental. Assim, a inércia cultural nem é mecânica nem estática. Implica mudanças – antigamente lentas – que garantem a adaptação dos elementos necessários ao funcionamento do sistema.

A simbolização nos textos tradicionais está, pois, sujeita a vários procedimentos que, de alguma maneira, balizam a sua produção. O primeiro consiste no reforço dos significados pela sua repetição intra e intertextos; o segundo, no seu encobrimento nos símbolos; a terceira, na representação da realidade em contra-imagens. São estes procedimentos de fixação-obnubiliação do sentido que põem ao abrigo da mudança indiscriminada os significados mais fundamentais, significados estes que ficariam comprometidos caso tivessem de ser continuamente adaptados às condições transientes da reprodução simbólica. O espaço de significação para que abrem não é, porém, imediatamente perceptível ou congruado. Nele, na verdade, confrontam-se dois imperativos, em certa medida antagónicos: o do pensamento que, estando sempre aberto a novos entendimentos das coisas, tenta descobrir e entender o mundo em mutação; e o da cultura, que, uma vez adquiridos os significados essenciais, procura mantê-los intactos, encobrendo-lhes por vezes o sentido, para o que recorre, quer ao simbólico *tout court*, quer a imagens inversas, numa espécie de criação fantástica de mundos alternativos cuja «verdade» vem do nexo e da coerência entre as irrealidades concebidas como possíveis. Assim as imagens da realidade e as suas contra-imagens constituiriam uma espécie de hiperrealidade que explora as possibilidades do ser, de forma a criar níveis mais altos de sentido.

Daqui se deduz que, se na mudança cultural se perdem conteúdos simbólicos à primeira vista importantes, é porque, de facto, são excedentários em relação ao *corpo simbólico* essencial, nos seus vários níveis imagéticos; e que, sendo vastas as possibilidades de significar o sentido do mundo, os textos populares constituem o «real inteligível» que articula simbolicamente o que existe com o que pode existir, quer em termos de possibilidade lógica, quer de modelo de compreensão. Pela «ideação», o pensamento, como que girando em roda livre, sem regras que o constriam (todas podendo ser utilizadas – lineares e sequenciais, contraditórias ou dialécticas, e outras) inventa estados alternativos de realidade. O que só existiria se mudassem as leis que governam o mundo substitui-se à realidade «real» e configura-se como uma das múltiplas possibilidades de ser, simbolicamente concebido. Assim, em termos lógicos, o existente, em relação ao não-existente, apenas tem a vantagem de ter sido preferido, a expensas deste. Mas os mundos alternativos que nunca foram concretizados não deixam de ser imaginados como possibilidades de ser. De facto, o possível pode ser sempre deduzido do real: basta subverter ou inverter as regras que o determinaram.

Por tudo isto é que no corpo imagético se guarda muito mais do que aquilo que é estritamente necessário ou funcional, podendo nele persistir elementos ilógicos ou contraditórios. As sobrevivências culturais constituem, assim, como que uma espécie de bricabraque inorgânico e inarticulado, feito a partir de itens possíveis ou em desuso, que atestam a existência não só de contextos e conteúdos antigos, diferentes e esquecidos, mas também daqueles que nunca existiram nem algum dia poderão existir. No entanto, isto acontece apenas em relação a alguns itens culturais, considerados necessários por uma questão de simples funcionalidade estética ou por um mecanismo provisório de provocação dialéctica, segundo regras próprias da produção contra-imagética. Mas nada de verdadeiramente antifuncional pode ser guardado durante muito tempo numa cultura.

Esta interpretação do funcionamento das culturas e da permanência dos seus símbolos nos textos tradicionais tem implicações directas na compreensão do particular fenómeno de sobrevivência da história da carochinha. Não havendo nas versões conhecidas, como se disse, diferenças essenciais, é porque as que eventualmente existiram veiculavam significações que a cultura considerou excedentárias ou insignificantes, em termos de imagem directa ou inversa da realidade. As formas recebidas resultam, pois, de escolhas que privilegiaram os aspectos considerados mais necessários à inculcação de ideias próprias da cultura portuguesa. No entanto, não se pode ignorar que a fixação textual ocorrida a partir do momento em que os etnógrafos publicaram as primeiras versões teve um efeito importante na uniformização tanto da sua forma como da sua mensagem.

Estas reflexões poderiam levar alguém a pensar que, sendo as versões coerentes e relativamente homogéneas, não se justificaria a análise de tão amplo *corpus* como o que foi constituído. É fácil, porém, de ver que a homogeneidade necessita de ser qualificada, já que nem é absoluta nem se conhece nenhum texto «autêntico» da história. Por outro lado, algumas diferenças aparentemente pequenas, mostram ter grande importância, como a afinação da análise revelará. De resto, constitui uma boa prática metodológica explorar o sentido a partir do maior número possível de versões. Nenhuma testemunha é, na verdade, capaz de captar e transmitir inteiramente os múltiplos aspectos guardados pela tradição.

Mesmo as culturas mais coerentes têm contradições nos seus itens. Além disso, existem nelas entendimentos particulares, locais, grupais ou familiares. Desta sorte, só a um nível segundo ou terceiro de abstracção é que estes entendimentos podem ser considerados idênticos.

9. A QUESTÃO DA AUTENTICIDADE

A coerência da tradição e os seus fundamentos teóricos necessitam de ser completados com algumas reflexões sobre as características dos contadores e da sua intervenção no conto que receberam, elaborando um pouco mais os problemas da autenticidade e da fidelidade à tradição e pondo em evidência duas questões: se as qualificações literárias dos transmissores fazem com que os seus testemunhos sejam bons ou maus; e se há procedimentos ligados intrinsecamente às boas práticas de transmissão.

As hipóteses de que é habitual partir para este tipo de reflexões dizem que os textos da tradição popular são criações espontâneas de analfabetos, os quais guardariam mais fielmente os seus traços originais (não tendo mais fontes de informação, reproduzi-los-iam menos reflexivamente); e que a passagem da tradição oral para a escrita teria tido como consequência a sua fixação e degradação. Em conformidade com isso estariam as observações feitas anteriormente a propósito da qualidade de algumas das versões recentes onde a qualificação literária dos contadores teria tido implicações negativas na fidelidade ao conteúdo «original» das histórias populares. Os factos precisam, no entanto, de ser olhados mais em pormenor.

É certo que grande parte dos textos utilizados neste estudo teve como contador um popular com pouca instrução e que as suas histórias parecem ter uma verdade e autenticidade que encanta a quem – etnólogo ou estudioso da literatura oral – está familiarizado com os mecanismos da narratividade popular: simplicidade, atenção à acção de preferência às descrições de ambientes, sedução pela estruturação simbólica, gosto pelas repetições, etc. E também é certo que mesmo as versões rimadas, simples como são, parecem resultar da capacidade poética espontânea do povo, de que há tantos e tão belos exemplos nas quadras populares. Ao invés, algumas das versões escritas por estudantes e literatos dão imediatamente a impressão de que foram objecto de um trabalho de racionalização e psychologização.

Não obstante tudo isso, tem de se dizer que não é a idade, a instrução ou a condição social dos contadores que definem a boa ou má qualidade das versões. Qualquer pessoa convenientemente iniciada na cultura tradicional pode ser sua guardiã e transmissora fiel. Por isso, o analfabeto não tem um estatuto privilegiado em relação ao letrado: ambos são testemunhas e autores de conteúdos potencialmente autênticos. De resto, os melhores contadores de histórias são aqueles que as recriam e reinventam. Por isso é que, alguns dos mais belos textos da tradição popular, não terão sido possivelmente narrados tal e qual por

nenhum contador, mas foram reescritos por literatos particularmente versados nos modos de produção da literatura oral.¹⁵³

A transmissão «autêntica» não se reduz a uma reprodução automática dos conteúdos recebidos: implica a sua reelaboração em função dos contextos que o viver social vai impondo. Uma cultura viva é o resultado de um trabalho contínuo de reapropriação da tradição. E se isso é verdade, a única competência requerida de um bom intérprete é que se identifique consistentemente com o programa que a cultura criou, não recuse as suas matrizes simbólicas e não aceite indiscriminadamente modelos diferentes dos que moldaram a visão do mundo em que foi criado.

Não havendo, pois, testemunhas privilegiadas da cultura e sendo indiferente a instrução do contador para a reprodução «autêntica» da obra colectiva, impõe-se-lhe que guarde fielmente a memória dos dizeres e fazeres tradicionais. Isto é necessário sobretudo quando uns e outros são fixados por escrito. Perdendo então a capacidade de transformação e reinterpretação dos primeiros transmissores, a cultura corre o risco de ficar bloqueada e inerte. Nesta situação de fixidez, a função dos mitógrafos e mistagogos advirá aos intérpretes, também eles criadores e testemunhas da tradição, que tentarão identificar traços, resolver dilemas, desenhar sentidos. Ao revelar-lhe as linhas de força, instauram um entendimento eventualmente novo das coisas, o qual determina as formas de sua compreensão futura, à maneira do que aconteceria se os primeiros autores ainda tivessem verve criativa.

Por tudo isso é que se aceitam todas as versões como instâncias de uma narrativa única, de acordo com Lévi-Strauss que diz ser o mito composto de todas as suas versões, estando Freud ao lado de Sófocles como fonte do mito de Édipo: «as suas versões merecem o mesmo crédito que outras mais antigas e, na aparência, mais autênticas.»¹⁵⁴ Mas isso não obriga a dizer que todas elas tenham a mesma qualidade, pois algumas testemunhas têm mais saber e são mais capazes do que outras de reproduzir ou de reinventar os paradigmas básicos da sua cultura.

Estas afirmações põem em causa a ideia de que a antiguidade dos textos seria o mesmo que autenticidade, valor e significado, e de que os traços culturais contemporâneos estariam marcados pela insignificância. O mito da idade de ouro¹⁵⁵ não constitui uma regra epistemológica aceitável, pois supõe que a totalidade do sentido teria estado disponível apenas no início de tudo e que o tempo não teria feito mais do que diminuí-lo. Tal regra é, de facto, incorrecta filosófica, psicológica e historicamente. Todos os criadores são contemporâneos. O sentido está continuamente a ser produzido pela palavra que o diz ou o interpreta. Indefinidamente redescoberto, a sua verdade não decorre de significados fixos

¹⁵³ Haja em vista, entre muitos outros, Madame d'Aulnoy, em França, os Irmãos Grimm, na Alemanha e Ana de Castro Osório, em Portugal.

¹⁵⁴ Claude LEVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, p. 240. Esta posição é contestada por Alan DUNDES (*The Morphology of North American Indian Folktales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1980, p. 46) segundo o qual, Lévi-Strauss esticaria o «sentido do termo 'variante' até ao absurdo». Aceita-se a posição de Lévi-Strauss, pelo menos em termos metodológicos, no sentido de que é necessário examinar todas as versões de forma a perceber a coerência dos traços culturais.

¹⁵⁵ Cf Ovídio, *Metamorfoses*, I, 113 e 142-143: «Aurea prima sata est aetas [...] / Flumina jam lactis, jam flumina nectaris ibant / Flavaque de viridi stillabant ilice melba.»

no tempo. São os novos contextos que lhe dão sempre novas dimensões, inimagináveis por quem os não conheceu.

A haver, pois, diferença entre os mitógrafos antigos e os actuais, ela estaria em que o homem «arcaico» possuía referências mais completas e integradas relativamente aos temas sobre que efabulava. Não estando tão condicionado pelo pendor taxonómico que se introduziu na mentalidade moderna, sobretudo a partir de Descartes, tomava as coisas pelas suas semelhanças ou contradições e criava estratégias de significação que, mesmo quando obscuras, eram, em geral, adequadas. A liberdade com que relacionava as coisas em função de um simbólico que lhe era transparente, permitia-lhe reproduzir e reorganizar incansavelmente acontecimentos e experiências até lhes descobrir o sentido, como diz Lévi-Strauss, no seguimento de Boas.¹⁵⁶ Por isso, poderia procurar as suas ilustrações na vasta gama de motivos tradicionais, segundo regras estabelecidas, e de si conhecidas, pelo menos intuitivamente. E se nem todas as suas produções têm a mesma amplitude simbólica nem subministram as mesmas mediações é porque é próprio dos textos populares exprimir os mistérios da existência de maneira parcelar e, por vezes, contraditória. A questão de fundo não é, pois, saber se os textos têm origem popular ou erudita mas se os seus autores são bons ou medíocres intérpretes da tradição. Dito de outra maneira, o problema está nos referentes usados, em termos da sua coerência interna e posicional.

Seja como for, estes pressupostos teóricos e os factos oportunamente registados permitem dizer que os textos recolhidos incorporam um alto grau de representatividade, não no sentido de uma reduzida variabilidade estatística, mas da sua exemplaridade e paradigmaticidade. A validade das configurações de sentido que neles se encontram não depende, pois, da quantidade ou qualidade das testemunhas mas da coerência dos testemunhos com os modos de produção simbólica tradicional.

¹⁵⁶ Claude LEVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, pp. 31-33.

CAP. 2. A CAROCHINHA E OS SEUS HETERÓNIMOS

«O melhor em tudo é a moderação.»
Homero¹⁵⁷

O significado da história da carochinha deve ser procurado nos símbolos, os quais emergem da natureza dos actores e das suas acções. Neste sentido, o presente capítulo debruça-se sobre o facto de a personagem feminina ser representada por vários animais (ao passo que na masculina há apenas um actor, o rato), no sentido de compreender o que significa esta pluralidade de seres, deixando para capítulo ulterior o estudo da personagem masculina e o significado do seu comportamento.

A questão de fundo é saber se o tratamento diferencial que a tradição dá às personagens no conjunto das versões, resulta de um simples acidente de transmissão ou de um desígnio preciso. De facto, mesmo uma leitura pouco atenta do *corpus* revela que o comportamento das personagens principais é diferenciado. A imagem da carochinha e dos seus heterónimos é a de um ser determinado e constante que tem apenas um único fito ao longo de toda a história – o casamento –, contradizendo a ideia-feita de que a mulher é mutável, como diz a célebre ária de Verdi: *la donna è mobile*. Ao invés, o rato parece ser um ser inconsistente e inseguro, dizendo uma coisa e fazendo outra.

A análise da primeira parte da questão, referente à personagem feminina, obriga a examinar as características ontológicas e comportamentais tanto da carochinha¹⁵⁸ e da baratinha,¹⁵⁹ como das suas outras encarnações – doninha¹⁶⁰ e formiga¹⁶¹ – tentando ver as implicações que esses factos têm na história. A validade desta análise depende, como bem se compreende, de ser verdadeiro o pressuposto de que o mitógrafo não usou indiscriminadamente as personagens mas as escolheu criteriosamente em função da sua aptidão para significar o que pretendia, pressuposto este que não parece estar sujeito a contestação, doutra maneira teríamos de dizer que todo o texto popular é não só abstruso mas também insignificante.

O exame das personagens será, pois, feito na perspectiva de captar as suas características ontológicas bem como as eventuais transformações atitudinais e comportamentais sofridas ao longo da história. O capítulo é completado com o desenvolvimento das

¹⁵⁷ *Odisseia*, XV, 71, trad. de Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2004, p. 244.

¹⁵⁸ A carochinha é a personagem feminina das seguintes versões: V1-V4, V6-14, V16-V34, V36-V62 e V70-V79.

¹⁵⁹ A barata aparece nas versões brasileiras: V63-V69.

¹⁶⁰ A doninha é a heroína da V5.

¹⁶¹ A formiga aparece em duas versões: V15 e V35.

temáticas centrais às três primeiras partições do conto [1.1.1, 1.1.2 e 1.1.3]: a relação lixo-fortuna, suposta no facto de a carochinha ter encontrado o dinheiro ao varrer a cozinha; a sedução pelos enfeites como condição de casamento; e a invariância feminina, com a qual se resume o conteúdo de todo o capítulo.

1. OS COLEÓPTEROS E DICTIÓPTEROS DA NOITE

O nome de carocha é atribuído «a diversos géneros e espécies de insectos coleópteros [...] de grande porte e em regra de côr negra ou castanha [...] e de hábitos nocturnos que se encontram escondidos durante o dia debaixo das pedras e das folhas caídas.»¹⁶² São ainda chamados carrochos, carrochas ou carochas «os vorazes carabídeos, como *Brachinus* ('bombardeiros'), *Colosoma*, *Carabus* etc., que apresentam por vezes vistosos reflexos metálicos e cujos hábitos carniceiros (devoram vermes, insectos, caracóis, etc.) os tornam valiosos auxiliares na luta contra as pragas das culturas.»¹⁶³

Os «bombardeiros», chamados vulgarmente «merdilheiros», são conhecidos pelos seus hábitos estranhos e sujos: fazem grandes bolas de excrementos, designadamente humanos, que guardam em seus buracos.¹⁶⁴ As carochas são muito comuns em casas e lugares húmidos e infectos.¹⁶⁵ Aos coleópteros aquáticos do género *Dytiscus* e *Hidrophilus* é dado o nome de «carochas-de-água».¹⁶⁶ De resto, a literatura fala em cerca de 2.250 espécies de Blattidae ou «cockroachs».¹⁶⁷ Algumas das suas espécies estão representadas no Apêndice II: Imagem 2.

Raphael Bluteau, reproduzindo fielmente concepções tradicionais, diz que a «caroucha» é um «bicho repelente, todo negro», com «seis pés e dois cornichos delgados e dobradiços» e com «corpo alguma coisa largo e prolongado.» Refere igualmente a crença popular de que «mata galinhas».¹⁶⁸ Algumas das carochas têm hábitos nocturnos, comendo

¹⁶² M^a Luísa Gomes ALVES, «Carocha», *Enciclopédia luso-brasileira de cultura*, IV, Lisboa, 1966, c. 1141.

¹⁶³ ID., *ibid.*

¹⁶⁴ J. Leite de VASCONCELLOS (*Opúsculos*, III, *Onomatologia*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931 p. 582) diz que «em várias localidades do distrito do Porto e de Trás-os-Montes, no Gerez, em Leiria, etc., o termo carocha aplica-se aos coleópteros mais variados. Há igualmente quem chame no Minho ao escaravelho 'carrocho dos beloires', por ele fazer bolas de excremento do gado (bosta: aos montes de bosta chama o povo beloiro)». Notar, porém, que o termo «beloira ou beloura» também tem um significado que nada tem a nada com o sentido referido por Leite de Vasconcellos (cf. A. BIVAR, *Dicionário geral e analógico da língua portuguesa*, I, Porto, Edições Ouro, 1948, s.v., p. 457): beloira é a «massa de farinha de trigo e milho e de sangue de porco, com que se cozem uns pães em água gordurosa, por ocasião da matança dos porcos».

¹⁶⁵ *Enciclopédia portuguesa ilustrada*, II, s.v., p. 573.

¹⁶⁶ Luísa ALVES, *op. cit.*, c. 1141.

¹⁶⁷ O <http://www.kiwicare.co.nz/classroom/cockroach.html>, refere que muitos milhões de pessoas em todo o mundo são alérgicas às carochas, particularmente as asmáticas. Cerca de 61% das carapaças das carochas, as fezes e o sangue contêm enzimas digestivas e proteínas que causam alergias. «Estas proteínas permanecem muito tempo depois de os insectos terem desaparecido. As carochas produzem imundícies, contaminam a comida, poluem as águas e veiculam muitas doenças, como a salmonela, a gastroenterite, os estafilococos, a diarreia e o tifo.» Foram encontrados fósseis com muitos milhões de anos que mostram que as carochas actuais são idênticas aos seus antepassados pré-históricos.

¹⁶⁸ R. BLUTEAU, *Vocabulário português e latino*, II, Coimbra, 1712, s.v.

de tudo, nada ficando a salvo da sua voracidade.¹⁶⁹ De tudo isto se destaca que, de seu natural, são negras, nocturnas, carniceiras, «merdilheiras», hidrófilas, estando os dois primeiros qualificativos bem atestados, em contextos míticos, quer fortes quer dessorados.

A carochinha portuguesa transforma-se em baratinha no Brasil. Assim, segundo a etimologia popular – a única que interessa para o caso – estas tradições preferem nomes com conotações opostas, o que foi percebido por D. Francisco Manuel de Mello que, num anexim «em metáfora de cara», leva um dos interlocutores a perguntar: «não buscará outra mais cara que essa é muito barata?»¹⁷⁰ A associação entre carochinha e baratinha não é, aliás, suportada por outras línguas, como a inglesa, onde tanto as baratas como as carochas são chamadas «cockroachs».

A barata, um «insecto da ordem dos Dictiópteros [...] de corpo achatado, com aspecto repulsivo e exalando mau cheiro, vive especialmente nas habitações, onde conspurca as substâncias por onde passa, podendo até ser transmissor de doenças (tuberculose, lepra, cólera, tifo etc.) [...] Mais activas durante a noite, nutrem-se de papel de livros e enca-dernações e de produtos alimentares existentes nas dispensas, cozinhas, copas, padarias, restaurantes, mercearias etc.»¹⁷¹ Por isso causa um horror quase irracional às pessoas, sobretudo do sexo feminino, justificado pelo seu aspecto asqueroso.

Estas notas físicas e comportamentais não são, porém, as únicas que interessam ao nosso argumento. Não seria correcto analisar a tradição popular apenas nestas duas dimensões. A biologia e a etiologia só são significativas quando apropriadas culturalmente. Por isso se complementam estes dados com outros que decorrem da utilização do termo em contextos exteriores à zoologia.

O primeiro é posto em relevo por Teófilo Braga que diz ser o carochinho, «em português, [...] sinónimo de escuro e negro.»¹⁷² Da mesma maneira dá-se o nome de carochinho ao diabo, por este «ser preto»¹⁷³ e, provavelmente por isso, também às bruxas.¹⁷⁴ Por isso,

¹⁶⁹ Recorrendo a referências exteriores à tradição portuguesa e, por isso, não necessariamente pertinentes, nota-se que os «habitantes do Chaco guardam o seu vestuário em jarras de barro para evitar que sejam devoradas pelas baratas nativas». Por outro lado, os irlandeses matam as baratas porque revelaram o esconderijo de Cristo. Cf. Maria LEACH & Jerome FRIED, eds., *Standard Dictionary of Folklore Mythology and Legend*, London, New English Library, 1972, p. 240.

¹⁷⁰ D. Francisco Manuel de MELLO, *Feira de anexins*, Lisboa, A. M. Pereira, 1875, p. 8. Teófilo BRAGA (*O povo português...*, II, p. 309) comentando apressadamente este texto, diz que «neste trecho há dois equívocos seiscentistas», um dos quais «é a relação entre carochinha e barata (contraposição de caro ou barato)», não se apercebendo de que as reflexões de D. Francisco Manuel de Mello fazem o jogo contínuo de palavras que não têm outro nexo que não seja o da semelhança ou oposição aparente dos seus significados imediatos.

¹⁷¹ M^a Luísa G. ALVES, «Barata», *Enciclopédia luso-brasileira de cultura*, III, Lisboa, 1965, c. 557-8.

¹⁷² Teófilo BRAGA, *O povo português... op. cit.*, II, p. 314.

¹⁷³ J. Leite de VASCONCELOS, *Opúsculos*, III, p. 582; ID., *Etnografia portuguesa*, VII, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980, pp. 165, 250, 265. A figuração do demónio também é feita com uma máscara nas festas do Natal em terras de Mogadouro e Freixo de Espada-à-Cinta. Refere o Abade de Baçal (Francisco Manuel ALVES, *Memórias arqueológico-históricas do distrito de Bragança*, IX, Bragança, Museu Abade de Baçal, 1985, p. 290, n.1), citando J. M. M. Martins (*As terras de entre Sabor e Douro*, p. 329): «dia de Natal vai o mordomo do Deus-Menino tirar a esmola acompanhado do *Chocalheiro*, 'homem mascarado cujo vestido costuma ser feito de estopa grossa tinta de escuro e com um feitiço muito esquisito. A máscara ou carocha, como aqui se lhe chama, é feita de madeira pintada de preto e de feitiço horrendo; o homem depois de mascarado figura o demónio, no dizer do povo'».

¹⁷⁴ Grande enciclopédia portuguesa e brasileira, V, s.v., p. 982.

carocha também é o «*Chartaceus magi* ou o *venefici pileus*»,¹⁷⁵ ou seja, a cartola do mago ou o barrete mágico.

A associação com as bruxas é atestada, por exemplo, por Almeida Garrett: «uma Brízida velha que eu tive quando era pequeno, era famosa cronista de histórias da carochinha, porque sinceramente cria em bruxas».¹⁷⁶ Possivelmente por extensão destas duas acepções, carocha (ou caroça, como também se escreve) significa, como diz Bluteau, a «ignominiosa mitra de papelão que os feiticeiros levam na cabeça no Acto da fé».¹⁷⁷ Estas mitras penitenciais tinham «pinturas extravagantes».¹⁷⁸

A relação entre carocha e morte é expressa num conto recolhido no segundo quartel do século XX em Querenças, concelho de Loulé, onde as carochas são necrófagas: um homem diz a seu irmão, que morria de fome em casa da sogra, após ter-lhe dado a comer em abundância: «se não fosse eu, não ‘stavas muito tempo sem ires dar de comer às carochas.»¹⁷⁹

A relação com o negrume e a noite pode ser confirmada no termo «carocho», usado em contexto marítimo para designar «o barco de pesca, transporte e carga do rio Minho, entre Lanhelas e Lapela», possivelmente por ser «totalmente pintado de negro».¹⁸⁰ O nome emprega-se igualmente, na Nazaré, para designar «barcos semelhantes a bateiras, ali usados em certas pescas.»¹⁸¹ O negrume terá igualmente determinado o nome de carocha aplicado ao «fogãozinho portátil em que os funileiros aquecem as ferramentas» ou o «canudo de lata usado pelos calafates para introduzir o breu nas costuras.»¹⁸²

¹⁷⁵ BLUTEAU, *op. cit.*, II, s.v.

¹⁷⁶ J. B. L. Almeida GARRETT, *Viagens na minha terra*, Porto, Porto Editora, 1974, p. 32. O conceito é repetido noutra obra do autor (*O arco de Sant’Ana*, Porto, Livr. Civilização, 1999, p. 118): «Mas o rapaz viu a bruxa, isso viu ele; e chupado vinha delas, como das carochas.»

¹⁷⁷ BLUTEAU, *op. cit.*, s.v. Neste mesmo sentido, o termo «caroza» é usado por Miguel de CERVANTES (*Segunda parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, ed. John Jay Allen, Madrid, Ed. Catedra, 1995, p. 542): «le puso en la cabeza una caroza, al modo de las que sacan los penitenciados por el Santo Oficio». Na tradução de Aquilino Ribeiro são usados três termos, «carocha», «mitra» e «barrete», para a palavra «caroza» (Cf. Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *O engenhoso fidalgo D. Quixote de la Mancha*, trad. de Aquilino Ribeiro, Lisboa, Bertrand, 1959, pp. 314 e 318). É possível que estas caroças sejam uma evolução do termo coroaças que os penitentes deviam colocar. Segundo as *Constituições de Évora* de 1534, pecados como «degar homem ou molher pera nom poder aver ajuntamento carnal», tinham como pena o ser «preso e posto publicamente com coroaça na cabeça aa porta da igreja.» Estas *Constituições* determinam ainda que não «façam camisas fiadas e tecidas em hum dia, nem as vistam, nem usem outra forma de feiticeira», de contrário, sejam «preso[s] e encoroçado[s] como dito he». Cf. Consiglieri PEDROSO, *Contribuições para uma mitologia popular portuguesa e outros escritos etnográficos*, ed. de João Leal, Lisboa, Dom Quixote, 1988, p. 87. Mas este sentido não é assinalado por J. S. Rosa de VITERBO (*Elucidário*, s.v.), que, no entanto, refere as expressões ‘benefícios encorossados, em corossa, em coroaça ou em oroca» como sendo «aqueles em que a simonia se oculta, cobre e esconde», ideia que parece estar presente na cominação das *Constituições* eborenses. Acrescente-se que hoje o significado de coroaça, ou croça é o de uma sobrecapa de palha ou junco para se livrar da invernia.

¹⁷⁸ *Enciclopédia portuguesa ilustrada*, II, s.v., p. 573. Cf. também Leite de VASCONCELLOS, *Etnografia portuguesa*, VII, p. 315. Teófilo BRAGA, *O povo português...*, II, p. 309, também diz que o termo significa a «mitra de ignomínia que a Inquisição enfiava na cabeça dos desgraçados que atirava às fogueiras».

¹⁷⁹ Alda SOROMENHO e Paulo SOROMENHO, *Contos populares portugueses*, II, Lisboa, Centro de Estudos Geográficos / INIC, 1986, pp. 111-14.

¹⁸⁰ *A descoberta de Portugal*, Lisboa, Selecções do Reader’s Digest, 1982, p. 19.

¹⁸¹ Artur BIVAR, *Dicionário...*, s.v.

¹⁸² Cf. Grande enciclopédia portuguesa e brasileira, V, s.v., p. 983.

A côr da carocha motiva diversos zoónimos dados a «cavalos, cabras, cães».¹⁸³ Leite de Vasconcellos refere que «Em Venade (Caminha) tanto aos bois como ao lucano, dão o nome de *carronchos*»¹⁸⁴ com a justificação seguinte: «O nome de carôcho, imposto a um boi, provém da semelhança que o povo encontra entre os cornos deste ruminante e as mandíbulas da carocha (insecto) também denominadas *cornos* por causa da dureza e disposição».¹⁸⁵ E acrescenta ser frequente, na província de Trás-os-Montes, «chamar *carocho* um lavrador a um boi que ele tem em estima particular: ‘*eh! meu carocho!* anda meu carocho que vais comer!’»¹⁸⁶

Esta acepção afectiva determina a utilização do termo em relação a pessoas. O etnógrafo ucanhense refere que «uma mulher, falando do marido diz, por exemplo, ‘o meu *carôcho*’ e falando de uma filhita diz ‘a minha carochinha’». A expressão resultaria de uma «falsa interpretação de carocho como derivando de caro, querido, com o sufixo ocho».¹⁸⁷ Mas pode haver outras explicações, como a que era dada por pessoa do meu conhecimento, que chamava «carochinha» à filha, porque esta em criança gostava muito da personagem da história.

Seja como for, não se pode esquecer que o termo também é usado em sentido fortemente ofensivo. Uma das personagens de Aquilino Ribeiro invectiva outra dizendo: «Pois enganas-te [...], coscuvilheira, lacrau, carocha de altar.»¹⁸⁸

2. A ACULTURAÇÃO DA CAROCHINHA

Dentre as características físicas da carochinha, algumas delas equívocas, pomos em evidência as contradições que mais implicações têm para o sentido da história em análise.

Em primeiro lugar, verificamos que a carocha está associada ao fogo (inferno, diabo, bruxas, mitras dos condenados, fogão portátil dos funileiros). Porque o fogo é necessário à aplicação do breu, esta associação terá levado a chamar carocha aos barcos minhotos, num duplo processo de extensão, tópica e semântica: da juntura se passa à tábua e ao barco, e do breu à tinta preta. Processo semelhante teria sido usado para chamar carocha aos objectos culinários, assim como ao diabo e às bruxas. Bem andam, por isso, os estudiosos portugueses que acentuam o negrume da carochinha, embora nem sempre o façam pelas razões

¹⁸³ J. Leite de VASCONCELLOS, *Opúsculos*, III, p. 582. Podem citar-se, neste contexto, duas quadras, da colectânea de Leite de VASCONCELLOS (*Cancioneiro popular português*, I, Coimbra, Universidade, 1975, p. 121) a primeira coligida em Cadaval e a segunda em Alandroal: «Alegra-te, cão carocho, / Que amanhã tens barrigada: / Já morreu o chibo mocho, / Filho da cabra salgada. // Alegra-te, cão carocho, / Que amanhã tens fartadela: / Já morreu o chibo mocho, / Filho da cabra amarela.» O motivo destas quadras é a fome do cão que, talvez por isso, se chama carocho.

¹⁸⁴ J. Leite de VASCONCELLOS, *Opúsculos*, III, p. 583.

¹⁸⁵ ID., *op. cit.*, p. 582. Incidentalmente se nota que a semelhança com os cornos do boi também é referida em textos populares a propósito do gafanhoto. A facécia, referente a um estudante, utiliza algumas frases em latim macarrónico: «viu um gafanhoto e escreveu: Et bos et non bos porque habet cornos como bos et non habet corpus bovis»: F. X. d’Athaíde OLIVEIRA, *Contos tradicionais do Algarve*, II, Lisboa, Vega, 1989, p. 96.

¹⁸⁶ Leite de VASCONCELLOS, *op. cit.*, p. 583.

¹⁸⁷ ID., *op. cit.*, p. 583.

¹⁸⁸ Aquilino RIBEIRO, *As três mulheres de Sansão*, Lisboa, Bertrand, 1972, p. 102.

mais correctas, como quando Teófilo Braga diz que «na linguagem popular, a carocha identificou-se com a velha locução: chupado das carochas ou das bruxas, o que acontece sempre de noite».¹⁸⁹ Para ele, pois, a razão de ser do negrume não está na metáfora fenomenológica mas numa suposta teoria geral que identifica a carocha com a noite, como se referiu. Da mesma maneira, Eduardo Schwalbach, na v77, atribui à Fada da Noite a transformação de Rosalinda em carochinha, «um pequeno animal que à noite pertence», o que parece decorrer directamente das interpretações mitológicas de Teófilo Braga.

Esta dependência das versões de Schwalbach dos escritos deste autor é muito provável. Teófilo Braga incluiu no seu *Povo Português*, uma versão italiana de Pomigliano, em que uma velha (equivalente da carochinha) acha uma moeda e vai comprar como ela «alvaiade e carmim para pôr na cara» para se pôr à janela. Ora uma das versões longas de Schwalbach diz que a carochinha «raspou cal da parede e serviu-se dela como se fosse pó de arroz; carminou as faces e os beijos com vermelho dos tijolos.»¹⁹⁰ E uma rubrica da versão dramática refere que «Vai à chaminé, tira cal da parede, põe-na na cara, passa o dedo pelo pó do tijolo e aplica-o aos beijos.»¹⁹¹ Independentemente de se não compreender muito bem como é que se retira, a não ser numa casa citadina, cal da parede da chaminé – o local do negrume por excelência – a proximidade destes elementos com o conto reportado por T. Braga parece justificar a relação suposta.

Note-se, por outro lado, que a v63, brasileira, fala da baratinha vestida de branco para se casar: ela «amanheceu um dia toda vestida de branco».¹⁹² A razão de ser desta mudança de côr parece provir de uma contaminação a partir da cultura hodierna que manda a todas as noivas que se vistam desta côr. Contudo a ideia, algo estranha em relação ao resto da tradição, não é retomada em nenhuma versão portuguesa do *corpus*. Apenas a v64, também brasileira, diz que a baratinha «passou pó-de-arroz nas faces», logo depois de ter encontrado o dinheiro e antes de ir às compras.

Não são, porém, estas aproximações ou os ilogismos de Schwalbach que mais interessam ao nosso argumento, mas sim que o gesto da velha de Pomigliano, as pinturas do rosto e dos lábios dos textos de Schwalbach ou o vestido branco da baratinha são como que extensões dos enfeites prévios ao casamento. Neles se exprime a ideia de que a transformação cultural sofrida pela carochinha aconteceu antes mesmo de a história se iniciar. Pintar os beijos e pôr pó de arroz no rosto ou vestir-se de branco não passam de um requinte de beleza que reforça a ideia de que ela já está aculturada. Ou seja, à imagem da velha de Pomigliano, a carochinha mostra ter desenvolvido uma apetência especial para se conformar com os ditames supremos da apresentação festiva.

¹⁸⁹ Teófilo BRAGA, *O povo português...*, II, p. 315.

¹⁹⁰ E. SCHWALBACH, *A história...*, pp. 44-5.

¹⁹¹ ID., *A história...*, Fantasia infantil, p. 49

¹⁹² A imagem parece ser comum no Brasil. Gilberto FREIRE, num discurso proferido na Câmara dos Deputados, Federal, Rio de Janeiro, em 17 Julho de 1950, *Contra o preconceito de raça no Brasil*, faz-se eco dela: «No dia em que o Brasil para se mascarar de branco de neve como nas histórias da carochinha, para se fantasiar de nórdico, para se cair de ariano, renegasse suas origens mestiças ou a composição mestiça do grosso, do forte, do substancial de sua população e de sua cultura, o Brasil deixaria de ser Nação para amesquinhar-se em subnação» (http://prossiga.bvgf.fgf.org.br/portugues/obra/discur_palest/contra.htm).

Um segundo aspecto, relativo aos conceitos pelos quais o mitógrafo popular afirma a aculturação da carochinha, refere-se à definição dos sentimentos que suscita: o termo carocha, ora tem uma conotação favorável (sobretudo quando empregue no diminutivo), ora provoca repulsa, em razão da sujidade de algumas delas. No entanto, a história da carochinha apenas a mostra amável e desejável. O mitógrafo faz todo o possível por vincar a ideia de que nela nada há do carabídeo instintivo e não cultivado. A natureza voraz deste – e tanto que até come excrementos –, deu lugar a tal comedimento que se não permite degustar uma simples guloseima. Por outro lado, os textos referem, directa ou indirectamente, que está altamente preocupada com a limpeza de sua casa e com o arranjo da sua pessoa.¹⁹³ A carochinha deixou, pois, para trás tudo o que a tornava repelente, de forma a aparecer no conto como um ser altamente civilizado. Por um golpe de mágica narrativa, tornou-se um dos seres mais simpáticos do bestiário popular. A metamorfose sofrida é, pois, completa e absoluta.

Mais importante ainda para a compreensão da aculturação sofrida pela carochinha é o facto de praticamente toda a história se passar na cozinha: é nela que, logo no início, encontra o dinheiro que lhe permite casar-se; é nela que se põe à janela, expondo a sua beleza aos olhos dos pretendentes; é nela que prepara o infausto repasto nupcial; é nela que encontra o cadáver do seu bem-amado e o chora; e, após a morte do noivo, é nela que a sua homóloga (a rainha) e o alter-ego do João Ratão (o rei) se encontram para viver o desenlace traumático da história. Numa palavra, do princípio ao fim do conto, tudo o que de importante acontece, acontece na cozinha, quase não sendo referida mais nenhuma outra dependência da casa.¹⁹⁴ É, pois, legítimo pensar que tal insistência nem é fortuita nem insignificante.

A cozinha, como lugar ordinário de transformação de cores e sabores, é o mais apropriado espaço da casa para mostrar o sentido da transformação sofrida pela carochinha e pelo João Ratão. Foi, com efeito, da cozinha que a humanidade fez o primeiro laboratório de experimentação «alquímica» onde a matéria é mudada, cozendo e assando, salgando e adoçando, de forma a revelar, primariamente, a mistura de sabores e, secundariamente, a mistura de sentidos, tal como acontece no simbólico onde se faz uma singular miscelânea de realidades, reais e ideais, possíveis e impossíveis, terrestres e transcendentais.

Por outro lado, é nela que se exprimem as formas originais da vida civilizada. Com efeito, a máxima expressão da sociabilidade está no banquete e a expressão máxima deste é a boda do casamento. Ora é na cozinha que a boda é preparada. Por isso se pode dizer que a cozinha é não só o lugar por excelência da preparação da comida mas também a ocasião e o pretexto da vida familiar e social. E, se assim é, a carochinha é não só a senhora da cozinha e do fogo mas também da vida familiar, já que esta se desenvolve à volta do

¹⁹³ Esta ideia, implícita nas versões que falam da varredela de casa, é claramente expressa em duas versões brasileiras: a baratinha «gostava de tudo muito limpo e arrumado» (V66); e «gostava de manter sua casinha sempre limpa, arrumada e com flores nas janelas» (V67).

¹⁹⁴ Este modelo de casa é conforme com o de algumas habitações camponesas pobres, onde a cozinha servia de sala de estar, de jantar e de convívio. Note-se ainda que apenas algumas versões recentes referem outros espaços domésticos, como o salão (V60, V62) e o sótão (V67).

alimento, designadamente festivo. Por extensão, pode-se dizer que a carochinha é senhora da sociabilidade. Uma das expressões deste facto está em que ela não é escolhida mas escolhe do seu parceiro de casamento.

O facto de ser senhora da cozinha e do fogo supõe o seu domínio em todos os aspectos, inclusive a possibilidade de o negar ou de o sublimar. No que respeita à negação, o seu domínio poderia ser significado no apagamento do fogo, para logo o reacender. Esta possibilidade não foi, porém, explorada no conto. Mas a sublimação é sugerida: a carochinha comporta-se como se fosse senhora de um fogo superior que permite a produção de novos seres. Na história, com efeito, não está apenas em causa a preparação da comida que alimenta o corpo mas também o domínio da cozinha dos sentidos da vida. E também este saber a carochinha o tem, da mesma maneira que a rainha: ambas perseguem com denodo a comida simbólica dos sentidos, perfeitamente determinadas no propósito de procriar.

A conclusão lógica deste conjunto de conceitos é que a principal personagem feminina, desde o primeiro momento em que aparece na história, mostra ter ultrapassado a sua animalidade e que, mais do que o problema imediato da transformação do insecto em mulher, ou da sua hominização, o que parece central na história é o seu percurso para a domesticidade, ou seja, de uma situação determinada pela natureza para outra em que a cultura condiciona a acção. A transformação prévia da carochinha é, pois, uma imagem da própria transformação cultural do homem. Veremos, porém, que ela não está totalmente expressa nesta história, outras havendo que a completam.

3. A FECUNDIDADE DAS MUSTELAS

Um dos heterónimos da carochinha é a doninha, a qual figuraria como principal personagem feminina num conto que Filinto Elísio teria ouvido a sua mãe, uma tricana de Aveiro.¹⁹⁵ Nas versões do nosso *corpus*, porém, este nome apenas é retido pela v5. De qualquer maneira, o testemunho de Filinto atesta ser esta tradição conhecida pelo menos desde o segundo quartel do século XVIII.

A doninha, de seu nome científico *Mustela nivalis*, é um mamífero carnívoro.¹⁹⁶ Tem o corpo esguio, «delgado e alongado, as patas curtas com garras não retrácteis, uma cabeça pequena com um focinho proeminente e orelhas também pequenas e redondas. A cauda, curta e pouco espessa, não ultrapassa 2/3 do comprimento cabeça-corpo. Como se pode ver na Imagem 3 do Apêndice II, a pelagem curta é castanha arruivada no dorso, nas patas e na cauda, sendo o ventre completamente branco. A linha de demarcação entre o dorso e o ventre é geralmente irregular embora possam aparecer exemplares com uma linha direita.»¹⁹⁷

¹⁹⁵ A informação é retirada de Teófilo BRAGA, *Contos tradicionais...*, II, p. 56. Filinto Elísio (1734-1819) aludiria na sua obra ao conto «João Ratão e a Princesa Doninha».

¹⁹⁶ Aquilino RIBEIRO, *O arcanjo negro*, Lisboa, Bertrand, 1960, p. 33, diz: «Dava-se conta do tempo ferrado nele como a doninha no cachão da lebre que vai comendo».

¹⁹⁷ Grande enciclopédia portuguesa-brasileira, IX, s.v., p. 247.

Este animal tem *habitats* muito variados, desde pastos a florestas e zonas montanhosas, quando neles descobre abrigo e presas, preferindo, no entanto, «campos agrícolas, especialmente aqueles que se encontram separados por muros de pedras. Geralmente é animal solitário e activo tanto de dia como de noite (alternando algumas horas de actividade com algumas horas de repouso). A sua dieta consiste principalmente de mamíferos, nomeadamente roedores e, nalguns locais, coelhos. Aves, répteis e ovos podem também ser consumidos ocasionalmente.»¹⁹⁸

No que se refere à reprodução, sabe-se que tem crias «entre Abril e Maio, podendo haver uma segunda ninhada em Julho-Agosto se houver alimento com abundância. A gestação dura entre 34 a 37 dias e o número de crias varia entre 4 e 6 indivíduos que atingem a maturidade sexual cerca dos 3-4 meses.»¹⁹⁹ Os filhos da doninha nascem cegos e, por isso, são alimentados pela mãe durante bastantes meses, mesmo depois da amamentação. Uma das características que torna particularmente notória a doninha é o seu mau odor forte e fétido. Uma tradição referida por Leonardo Da Vinci diz que, «ao encontrar a toca do basilisco, mata-o com o odor da urina que faz».²⁰⁰

Bluteau diz que é um «animal daninho aos pombais, capoeiras, etc.»²⁰¹ Por isso, e apesar de útil – destrói e devora ratos, toupeiras, rãs, caracóis, etc. – move-se «contra ele uma extraordinária guerra de extermínio.»²⁰² Consegue-se, no entanto, domesticá-la, embora com dificuldade, quando captada muito nova.²⁰³ A inimizade entre a doninha e as serpentes, às quais dá luta,²⁰⁴ também é afirmada num texto proveniente do concelho da Guarda, que diz: «A doninha *faz* uma missa para atrair a cobra. Esta vai e a doninha atira-se-lhe à cabeça e mata-a».²⁰⁵

Segundo Ullman, «um dos casos mais intrigantes» de como «as criaturas e as coisas vulgares dotadas de qualidades sobrenaturais podem tornar-se objectos de terror e de tabu» é «a bem conhecida série de nomes eufemísticos para a doninha. Nas línguas românicas há apenas uns sobreviventes isolados de *mustela* [...]. Em francês foi substituído por *belette*, diminutivo de *beau*, *belle*, que significa literalmente ‘bela mulherzinha’. Noutros lados o eufemismo funcionou principalmente por meio da mudança de significado: os italianos e os portugueses chamam ao animal ‘senhorinha’ (*donnola*, *doninha*), os espanhóis ‘bisbilhoiteira’ (*comadreja*), enquanto que na Dinamarca é conhecida por ‘bela’ e ‘noiva’, na Suécia por ‘linda rapariga’ ou ‘jovem senhora’, na Grécia e na Albânia por ‘cunhada’, etc. Em

¹⁹⁸ <http://carnivora.fc.ul.pt/doninha.htm>

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Leonardo DA VINCI, *Bestiário, fábulas e outros escritos*, trad. de J. Colaço Barreiros, Lisboa, Assírio Alvim, 1995, p. 33. O autor acrescenta que este odor «muitas vezes mata a própria doninha.» Cf. original do texto de Da Vinci em http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_3/t57.pdf, p. 49

²⁰¹ BLUTEAU, *op. cit.*, III, s.v.

²⁰² Grande enciclopédia portuguesa e brasileira, IX, s.v., p. 247.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ ARISTÓTELES, *História dos animais*, liv. IX.

²⁰⁵ J. Leite de VASCONCELLOS, *Etnografia portuguesa*, VII, p. 267. Não diz o autor em que consiste tal «missa», nem foi possível obter informação sobre o assunto.

inglês, a doninha teve outrora o nome de fairy, e Erasmo registou que era de mau agouro mencionar o nome do animal quando se ia à caça».²⁰⁶

As observações de Ullman relativamente à tradição portuguesa, podem ser completadas com o que Gil Vicente diz na *Farsa chamada Auto das Fadas*: «Este não he bem furão / Nem ginete nem esquio: / He um bichinho vadio»,²⁰⁷ aparentemente em contradição com o facto de ela gostar de viver junto de lugares habitados. Por outro lado, sabe-se que são vários os nomes usados em Portugal para designar este animal. O mais comum corresponde ao arcaico donezinha²⁰⁸ ainda usado em linguajares provincianos, como o de Penedono.²⁰⁹ Em Moncorvo, dá-se-lhe o nome de norinha, que Leite de Vasconcellos supõe «ser diminutivo de nora como nome de parentesco», tal como o espanhol comadreja.²¹⁰ Aliás, esta designação não é estranha à nossa tradição, pois se lhe chama comadrinha em S. Miguel, Açores, num conto em que um mágico e seu aprendiz se metamorfoseiam diversas vezes, numa das quais este se transforma num anel que a princesa põe no dedo. Atirado ao chão, torna-se em painço, quase inteiramente comido pela galinha em que se tinha transformado o mágico. O único grão restante muda-se em doninha: a «comadrinha (*doninha*), pegou às dentadas na galinha e matou-a. Mal acabou, tornou-se em homem»,²¹¹ casando com a princesa. A associação da doninha com a magia, expressa neste texto, é referida igualmente por uma informadora de Leite de Vasconcellos que disse parecer-lhe haver uma «qualquer relação da doninha com as bruxas», não sabendo, porém, qual. O mesmo autor refere ainda que «A doninha é um ser demoníaco», citando uma publicação estrangeira.²¹²

Deste conjunto de testemunhos e associações parece deduzir-se que o termo doninha é menos rico de conotações do que o de carochinha, o que teria contribuído para que figure apenas numa versão. Evoca, no entanto, mais claramente a noção de donaire feito de elegância requebrada e dengosa, própria da mulher enganadora, embora esta última característica não seja determinante para a história, pois nem o João Ratão é enganado no namoro nem a sua morte é provocada por ela.

Seja como for, o texto da v5 diz explicitamente que a doninha, como verdadeira senhorinha, se enfeita para cativar seu noivo: «A mãe aconselhou-a que se asseasse muito e que se pusesse à janela para dizer a quem passasse se queria casar com ela.» Ou seja, mesmo quando naturalmente bela, é necessário que a noiva se revista de uma beleza cultural para poder aceder ao casamento. O ser despido e selvagem, por mais belo que seja, não se casa. O matrimónio, como constructo social, obriga à representação de papéis que

²⁰⁶ Stephen ULLMAN, *Semântica, Uma introdução à ciência do significado*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, p. 428-9.

²⁰⁷ Gil VICENTE, «Farsa chamada 'Auto das Fadas'», in suo *Obras*, Porto, Lello, 1965, p. 192.

²⁰⁸ J. Leite de VASCONCELLOS, *Etnografia portuguesa*, II, p. 130. Cf. a utilização no fabulário esopiano medieval em J. Leite de VASCONCELLOS, «Fabulário português, manuscrito do século XV», *Revista Lusitana*, 8 (2), 1903-1904, p. 120, referido mais adiante no texto.

²⁰⁹ A. Gomes PEREIRA, «Tradições populares e dialecto de Penedono», *Revista Lusitana*, 12 (3-4) 1909, p. 313.

²¹⁰ Leite de VASCONCELLOS, *Etnografia portuguesa*, II, p. 130.

²¹¹ Teófilo BRAGA, *Contos tradicionais...*, I, p. 104.

²¹² J. Leite de VASCONCELLOS, *Etnografia portuguesa*, VII, p. 267. Para o autor, é esta nota demoníaca que justifica o seu uso do termo como «palavra de carinho». A mesma justificação é apontada para o uso da palavra «compadre» para designar o Diabo.

são como que uma máscara da natureza. O vestuário, ao envolver o actor, introdu-lo num novo espaço de relações que lhe estaria vedado se dele não estivesse revestido.

Um poeta da antiguidade clássica, Ovídio, fala longamente da origem mítica da doninha e lembra nas suas *Metamorfoses* que ela é ontogeneticamente uma mulher enganadora; e tanto que consegue iludir uma deusa. A história é, resumidamente, a seguinte:

T2.1: Galantis transformada em doninha

Estando Alcmena, durante sete dias e sete noites, em trabalho de parto de Alcides, filho de Hilos, pedia em grandes gritos a Lucina e aos deuses que presidem ao nascimento que lhe dessem um sucesso feliz. A deusa veio, mas, subornada por Juno, sentou-se sobre o altar erguido à porta do palácio, a perna direita sobre o joelho esquerdo, os dedos entrelaçados para paralisar os seus esforços, dizendo em voz baixa palavras mágicas que diferiam o termo das dores de Alcmena, entre cujas escravas se encontrava a loura Galantis, nascida obscuramente, a qual suspeitou da trama urdida pelo ressentimento da rainha dos deuses. «Nas suas idas e vindas frequentes, repara em Lucina sentada sobre o altar e com as mãos cruzadas sobre os joelhos. E diz-lhe: ‘Quem quer que sejas, felicita a minha senhora. Alcmena já não sofre. Tornada mãe, os seus votos foram ouvidos’. Lucina, espantada, levanta-se bruscamente e desenlaça as mãos. No mesmo instante [Alcmena] foi libertada. Diz-se que Galantis, enganada a deusa, se riu. E ria ainda quando a deusa a agarra pelos cabelos, a arrasta, a deita ao chão, a impede de se levantar e muda os seus braços em pés. A anterior vivacidade permanece e mantém a côr de antes; mas, [feita doninha], a sua forma é diferente. Porque com boca mentirosa ajudara a parturiente, ela pare pela boca; e habita, como antes, em nossas casas.»²¹³

Este interessantíssimo trecho suscita algumas observações, já que tanto as actividades de Galantis como as da doninha interessam ao sentido do conto português. A primeira vai no sentido de considerar pouco provável que se tenha admitido que a doninha desse à luz pela boca. A observação teria ensinado aos naturalistas romanos que a procriação da doninha era igual à dos outros mamíferos. Por isso, o texto de Ovídio só faz sentido em termos simbólicos. O ponto de partida é que, sem as palavras de Galantis, Hércules teria ficado retido na matriz de Alcmena: as pernas cruzadas e os dedos entrelaçados de Lucina não lhe permitiam sair para a luz do dia. Não sendo, ela mesma, parturiente, Galantis dá à luz vicariamente, pela palavra que engana Lucina, a deusa que presidia ao parto. Por isso a sua boca é uma verdadeira matriz, embora substitutiva.

Uma segunda observação refere-se às diferenças entre a história da doninha portuguesa e a Galantis romana, notórias tanto ao nível da intenção como da problemática. Na verdade, embora ambas se refiram à reprodução, em Ovídio trata-se do nascimento adiado de um semideus, enquanto que no conto português se fala dos prolegómenos da

²¹³ OVÍDIO, *Metamorfoses*, IX, V, 273-324. O texto latino referente à metamorfose de Galantis é o seguinte: «Numine decepto risisse Galanthida fama est. / Ridentem prensamque ipsis dea saeva capillis / Traxit, et e terra corpus relevare volentem / Arcuit, inque pedes mutavit brachia primos. / Sternuitas antiqua manet, nec terga colorem / Amisere suum: forma est diversa priori. / Quae, quia mendaci parientem juverat ore, / Ore parit, nostrasque domos, ut et antea, frequentat.» Notar que HOMERO (*Iliada*, XIX, 95-119) atribui à intervenção directa de Hera o atraso do nascimento de Héracles.

concepção de um animal monstruoso. De facto, na metamorfose musteliana, a geração foi tão plenamente realizada que a própria esposa de Júpiter, exasperada, tenta adiá-la indefinidamente, *contra natura*. Galantis viabiliza um parto alheio, de concepção sobrenatural; a doninha portuguesa, ao invés, não chega a ser parturiente de um filho antinatural e é confrontada com a sua própria infecundidade. Por outro lado, é notório que no texto ovidiano existe uma equivalência entre o sexo e a boca, segundo conotações que parecem centrais para a interpretação da história da carochinha, como se verá mais adiante.

Um terceiro aspecto, num registo mais teórico, é que este fantasioso e mítico parto pela boca significa que a palavra é tão necessária à reprodução como a matriz. Por isso se pode dizer que estas duas aberturas do corpo são equivalentes: boca que fala é matriz que se abre. A palavra de Galantis teve mesmo a capacidade de abrir uma matriz alheia. Por isso, não admira que Ovídio diga que a deusa a condenou a continuar a dar à luz pela boca. Tal castigo reconhece, consagra e eterniza a eficácia da palavra de Galantis. Tão definitiva ela é que se cumpre sempre mesmo que para isso seja necessário enganar uma deusa. De facto, sem a abertura realizada pela palavra, Alcmena teria ficado indefinidamente com um feto em seu seio; e um feto não é um filho. Pode-se, pois, dizer que, em última análise, a metamorfose de Galantis em doninha atesta que, no limite, não há nascimento sem que a palavra o suscite e que a palavra, mesmo de uma escrava, é mais forte que as maquinações dos deuses.

A equivalência entre boca e matriz antes deduzida de símbolos não totalmente explicitados, é afirmada de forma clara na tradição portuguesa. Um conto inédito, coligido em 1976 em Serra de El-Rei, concelho de Peniche, mostra-o claramente.

T2.2: *Os gémeos*

«Eram dois miúdos gémeos e que tinham-le dado uma cadelinha. E atão a cadelinha depois levou descaminho, perdeu-se. Eles, coitados, andavam muito apaixonados porque não sabiam da cadelinha. Vai um dia foram para a ‘scola e ‘tavam no recreio e andavam a jogar à bola. A senhora que ‘stava a vê-los jogar a bola estava assintada e atão lá a bola correu, rolou p’rós lados das pernas da senhora. E ele como foi apanhá-la, nat’ralmente ela não ‘staria bem composta e ele viu que ‘staria lá assim uma coisa preta e ficou a pensar: ‘diabo, ind’assim será a minha cadelinha?’ Foi ter com o irmão e disse-le: ‘Olha, a nossa cadelinha, quem tem é a senhora professora. Tem-na dentre as pernas.’ ‘Não acredito’, disse o outro. ‘Não acreditas, vai ver.’ Lá tornaram a jogar a bola, e o outro foi buscá-la e afirmou-se bem. Afirmou-se bem. Quando vei’ novamente p’ró pé do irmão disse: ‘Não é. Não é a nossa cadelinha. A nossa cadelinha tinha a boca assim [gesto horizontal] e aquela tem a boca assim [gesto vertical], e atão nã é!’»²¹⁴

²¹⁴ Contado por Tiago dos Santos Colégio, Serra d’El-Rei, Peniche. O conto faz parte de uma colectânea pessoal e foi coligido por António Batoca no quadro de um seminário de investigação sobre a «Cultura Popular de Ferrel», realizado sob minha orientação em 1976. Há notícia de textos semelhantes noutras zonas do país. Em Salir, do concelho de Loulé, uma mulher contava a história como se se tivesse passado com dois irmãos e sua avó. Em Cabeça Gorda, do concelho de Beja, dois contadores, um homem e uma mulher, referem um texto quase idêntico em que os actores também são dois irmãos e uma professora. A história é contada como se tendo passado na Aldeia do Rosário, Castro Verde (cf. A. Machado GUERREIRO, *Anedotas, Contribuição para um estudo*, Lisboa, Editorial Império, 1986, pp. 95 e 111-2).

Esta anedota confirma a equivalência simbólica e as diferenças entre a boca do animal e a matriz da mulher, as mesmas que se encontram no texto ovidiano.²¹⁵ E se do texto acima se não pode tirar muito mais do que estas relações, elas são suficientes para mostrar que ainda hoje estão presentes na tradição popular os esquemas simbólicos que levaram à produção da história de Galantis.

Em complemento destas reflexões valerá a pena olhar para um pormenor da v5 que manifesta os mesmos pressupostos imagéticos: «Quando a doninha chegou da fonte e viu a porta fechada, bateu e tornou a bater, chamou e tornou a chamar, mas o João Ratinho não falava. Assim que se cansou de bater, viu passar um serralheiro e disse-lhe que lhe abrisse a porta, que lhe dava uma tigela de caldo de farinha.» Para além de que esta intervenção do serralheiro não existe em nenhuma outra versão portuguesa,²¹⁶ é estranha, do ponto de vista lógico. Pode-se perguntar, com efeito, porque é que a doninha, como boa dona da casa, não levou consigo uma chave para a fonte, de forma a não necessitar dos serviços de ninguém. Ou, por outra, se não seria mais natural que a porta não tivesse chave, como acontecia frequentemente nas aldeias de antanho. Decorrendo de comportamentos pouco racionais, é legítimo perguntar se a presença de um serralheiro neste ponto da história não tenta inculcar uma significação específica.

A colocação deste texto «estranho» no contexto da história de Galantis talvez ajude a compreendê-la. Pelo menos permite ilustrá-la. É, com efeito, tentador pôr a abertura feita pelo serralheiro da casa da doninha (a matriz doméstica) em paralelo com a abertura da matriz de Alcmena operada por Galantis. No primeiro caso, a abertura realizada por um agente exterior revelou a morte efectiva do João Ratão, e por extensão a negação da probabilidade de nova vida (a infecundidade da carochinha); no segundo, pelo contrário, a intervenção de Galantis na revelação do conteúdo da matriz de Alcmena pôs em evidência uma vida gerada pelo próprio Júpiter. O serralheiro seria como que o epígono de todos os artífices que revelam o sentido do que é *anti*-natural. Ao contrário, Galantis representaria todos os mediadores *praepter*-naturais. Ambas as funções são, porém, puramente instrumentais: o serralheiro permitindo a verificação da existência da morte dentro da casa da carochinha e, por arrastamento, a sua infecundidade efectiva; Galantis, ajudando a que se manifestasse uma fecundidade total e perfeita, porque divina e miraculosa, na génese e no termo.

Pode-se objectar que estas deduções se baseiam em textos – carochinha, gémeos e Galantis – provindos de contextos culturais dissemelhantes e, por isso, não comparáveis. A teoria resultante teria, pois, aplicabilidade restrita. Não se pode, no entanto, negar a racionalidade das aproximações feitas. E invoca-se o facto de os mesmos procedimentos

²¹⁵ Claude LÉVI-STRAUSS («Une préfiguration anatomique de la gémellité», in *Systèmes de signes, Textes réunis en hommage à Germaine Dieterlen*, Paris, Hermann, 1978, p. 371) refere uma versão salish, segundo a qual uma «lebre se escondeu sob uma árvore caída atravessada no caminho que fez cair a [heroína do mito]. A lebre vê as partes íntimas desta e escarnece do seu aspecto. Furiosa a rapariga bate-lhe com o seu bastão e parte-lhe o focinho: donde o lábio leporino que têm desde então os leporídeos.» O texto é utilizado por Lévi-Strauss no contexto da geminalidade: «Por outras palavras, ela inicia no corpo do animal uma fissura que, se fosse terminada, duplicá-lo-ia e transformá-lo-ia em gémeos.»

²¹⁶ Mais adiante, Cap. 6, se verá que existem versões espanholas com o mesmo motivo.

estarem em operação noutros contextos de produção simbólica. Ora não é provável que tais coincidências sejam casuais, referindo-se como se referem ao corpo humano, o qual foi certamente uma das primeiras realidades a ser olhada simbolicamente.

Seja como for, as aproximações feitas não permitem dizer que a doninha portuguesa tem como modelo a doninha ovidiana. O paradigma simbólico da nossa história não é necessariamente latino, embora as relações culturais existentes, desde a antiguidade, entre a Lusitânia e o Lácio pudessem sustentar tal hipótese. De facto nem a precedência nem o parentesco cultural obrigam a supor uma cópia. A ideia de que há esquemas simbólicos comuns a toda a humanidade é suficiente para explicar estas semelhanças. De qualquer maneira é claro que os itens culturais pedidos emprestados pela cultura dependente são seleccionados em função do contexto em que são inseridos e não do lugar que ocupavam na origem. E, mudando de enquadramento, mudam de função.

Esta é a razão que nos leva a não insistir em paralelos provindos de zonas culturais diferentes daquelas em que nos movemos, mesmo quando as suas semelhanças são evidentes.²¹⁷ Mas não é incorrecto explorar, como no caso de Alcmena, os paralelos da nossa área cultural, tomada em sentido amplo, pela simples razão de que nenhuma cultura está isolada. Todas elas se definem num sistema de trocas em que a apropriação é feita, ora mimeticamente, ora dialecticamente, em função do contexto em que os elementos pedidos emprestados são inseridos.

4. A INIMIZADE DA DONINHA E DO RATO

Vale, pois, a pena continuar a pesquisa na tradição greco-romana a respeito das relações entre a doninha, o homem e o rato, tomando como mediador o fabulário português medieval, por se pensar que, embora a margem de liberdade na formulação seja restrita, nele possa transparecer algo do entendimento que os tradutores fizeram dos textos originais. Na fábula de Esopo transcrita em seguida, a ajuda da doninha não é tida em conta pelo homem, que a classifica de má, maliciosa e enganadora.

T2.3: A donezinha

«Uma donezinha fazia grão dano em casa de um homem bom. Este homem lhe armou um laço e tomou-a. A donezinha, vendo-se em presa, rogava ao homem que lhe não fizesse mal e prometia-lhe de guardar bem toda a sua casa, que os ratos lhe não fizessem dano. O homem lhe respondeu e disse: “Tu, toda má, maliciosa, sempre dizes doces palavras e fazes quanto mal podes; quando tu me podias fazer bem não me quiseste fazer e fazias o contrário. Mas, se os ratos me faziam dano duma parte, tu mo fazias da outra muito pior: e em fazendo mal, engordaste com grande

²¹⁷ Para os Hopi, refere Claude LÉVI-STRAUSS (*La pensée sauvage*, Paris, Plon 1962, pp. 82-3), seria a facilidade que a doninha tem em fazer um buraco de saída no solo, quando perseguida pelo caçador, que associaria ao nascimento das crianças. Sobre na fecundação e do parto pelas narinas do sariguê, cf. Cl. LÉVI-STRAUSS, *Mythologiques*, I, pp. 179-80.

minha perda. Pero morrerás e serei seguro de ti.’ E ditas as palavras, matou-a.»²¹⁸

Esta inimizade entre o homem e a doninha não obscurece o contributo que ela dá ao homem em sua casa, tornando-a livre de ratos: «Que causa / Te induz a me maltratar / Se para teu bem sem pausa / Limpo dos ratos teu lar».²¹⁹ Esta breve quadra põe em evidência a inimizade, mais significativa ainda para o nosso argumento, da doninha e do rato, comum a vários textos, entre os quais o seguinte, setecentista.

T2.4: Uma doninha

«Uma doninha, como de velha e cansada não pudesse já caçar [...] enfarinhava-se toda e punha-se muito queda a um canto da casa. Vinham alguns ratos que cuidando ser outra coisa, chegavam para comer, e ela os comia.» E só um rato velho, «posto de longe» dizendo que lhe conhecia as artes, conseguiu afastar-se.²²⁰

A narrativa evoca mais do que uma inimizade: exprime claramente as artes enganosas de que a doninha se serve para caçar as suas presas preferidas. E se alguém pretender que isso nada diz da natureza da doninha mas da sua velhice, deverá atender ao que a sabedoria popular ensina: no fim da vida, apenas se refinam as qualidades e os defeitos das outras idades, voltando-se mesmo a ser menino e aos seus comportamentos instintivos. Quando todas as outras capacidades desapareceram, a doninha, velha e cansada, torna ao seu natural. Não tendo como alimentar-se, usa dos dotes deceptores que lhe permitiram enganar uma deusa, antes de ter a figura de doninha. Pode-se, pois, deduzir dos elementos aduzidos que, no fundo, as relações inamistosas entre a doninha e o homem, por um lado, e entre a doninha e o rato, por outro, são o corolário da capacidade deceptora de que Galantis seria um dos paradigmas míticos.

Alguém dirá que tudo isto, embora aceitável, não explica como e em que medida os traços caracterológicos retidos neste género literário da fábula, passaram para a cultura popular. Duas hipóteses poderão ser formuladas. A primeira, referida noutros contextos, é que esta efabulação teria sido utilizada por eclesiásticos nas suas pregações e que daí passou para as narrativas tradicionais. A segunda, mais fundamentada e racional, supõe uma origem inversa: Esopo teria ido buscar a sua inspiração ao campo simbólico da tradição

²¹⁸ Leite de VASCONCELLOS, «Fabulário português, manuscrito do século XV», *Revista Lusitana*, 8 (2), 1903-1904, p. 120. Cf. também Vieira de ALMEIDA e Luís de Câmara CASCUDO, *Grande fabulário de Portugal e do Brasil*, I, Lisboa, Folio, 1961, p. 27 e Teófilo BRAGA, *Contos tradicionais...* II, p. 276.

²¹⁹ ALMEIDA e CASCUDO, *op. cit.*, p. 174.

²²⁰ Manuel MENDES, *Vida e fábulas do insigne fabulador grego Esopo*, Lisboa, 1643, cit. em ALMEIDA e CASCUDO, *op. cit.*, 1961, p. 74. Pode-se ainda invocar um paralelo da cultura árabe: uma doninha, durante a noite transportou para o seu buracinho uma medida quase inteira do melhor sésamo, que se destinava à dieta exclusiva de uma doente. Para afastar de si as suspeitas, a doninha foi ter com o rato e, fingindo ser sua amiga e boa vizinha, disse-lhe para ir retirar o resto que estava na bandeja. O rato «em vez de reflectir e reparar no semblante hipócrita da doninha», «correu pressuroso para o meio da bandeja onde o sésamo luzidio e descascado brilhava. Esfomeado como estava, atafulhou a boca. Mas naquele mesmo momento, a mulher [que descascava o sésamo] saiu de trás da porta e, com um pau, partiu a cabeça ao rato», pagando este o mal feito por outrem (cf. *As mil e uma noites*, I, trad. do francês de Manuel João Gomes, Lisboa, Temas e Debates, 1996, pp. 651-2).

popular onde estas e muitas outras imagens estavam disponíveis. Se o fez, apenas seguiu o exemplo de Homero que também se serviu de lendas antigas para escrever a *Iliada* e a *Odisseia*, como é geralmente admitido,²²¹ para já não falar dos textos bíblicos, onde são usadas fontes orais muito diversas.

Do que não parece haver dúvidas é de que, à imagem destes exemplos clássicos, muitos efabuladores e mitógrafos, antigos e modernos, têm vindo a repetir e reelaborar os mais diversos conceitos, vindos de vários contextos. Uma longa sucessão de imagens e crenças tem encontrado eco nas obras de intelectuais e artistas, sem que se saiba da sua origem. No que diz directamente respeito ao nosso tema pode-se ler, por exemplo, em Leonardo da Vinci que a doninha «quando caça ratos, come primeiro arruda».²²² Não sabemos, com efeito, em que tradição o autor se fundamentou para fazer tal afirmação. Como também não encontramos a proveniência da seguinte fábula, referida pelo mesmo Leonardo, sobre a inimizade figadal entre o rato, a doninha e o gato:

T2.5. O rato, a doninha e o gato

«Estava o rato assediado na sua pequena habitação pela doninha, a qual com contínua vigilância esperava a sua morte, e por uma pequena greta espreitava o seu grande perigo. Entretanto veio o gato, que logo caçou a doninha e imediatamente a devorou. Então o rato, fazendo sacrifício a Júpiter de todas as suas avelãs, agradeceu muito à sua divindade; e saiu da sua toca para possuir a sua liberdade antes perdida, da qual logo foi privado, juntamente com a vida, pelas ferozes unhas e dentes do gato.»²²³

Sintetizando os elementos que interessam ao nosso argumento e se encontram nas fábulas antes comentadas, identificamos dois atributos principias da doninha: o ser deceptora e inimiga do rato. Ora a história da tradição portuguesa nada tem a ver com estas características. Em primeiro lugar, quanto às atitudes deceptoras, verificamos que a doninha se expõe à janela e nada esconde: patenteia a porta que levava ao interior de sua habitação e, simbolicamente, de si mesma. Não é por engano que casa com o rato. E também não o engana depois de casada. Tal como a carochinha de quem se não distingue em termos de atitudes e comportamentos, a doninha não age segundo a sua natureza mas segundo os ditames que a sociabilidade inculca. Pode-se, pois, dizer – e esta é a conclusão que mais nos interessa – que a doninha aparece na história como um ser totalmente aculturado. O segundo aspecto da natureza da doninha – o ser carniceira e inimiga do rato – também não se encontra na história em estudo. Ao contrário do que o instinto lhe impunha – comer o rato – a doninha casa com o inimigo, o que reforça a ideia da sua plena aculturação.

Parece, pois, legítimo concluir que a doninha não é menos apta do que a carochinha para desempenhar as funções essenciais do conto; pelo contrário. Estando ambas

²²¹ Cf. Frederico LOURENÇO, «Introdução», in HOMERO, *Odisseia*, trad. de Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2004, p. 12, e ID., «Introdução», in HOMERO, *Iliada*, trad. de Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2005, p. 9.

²²² Leonardo DA VINCI, *Bestiário...* *op. cit.*, p. 36. Cf. original em http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_3/t57.pdf, p. 25.

²²³ ID., *op. cit.*, p. 49.

plenamente aculturadas, a semelhança visual entre o rato e a doninha, associada à inimizade figadal entre ambos, reforça o carácter extraordinário do seu casamento com aquele animal. Mas a caminhada cultural da doninha é certamente mais longa do que a da carochinha para ter chegado onde a história a coloca.

Estes elementos e deduções levam, por outro lado, a perguntar se a introdução da doninha neste núcleo de histórias não decorre de uma exigência do simbólico: explorar todas as possibilidades relacionais e lógicas entre as coisas, sejam ou não imagens da realidade; ou se o mito e o conto não são formas de investigação das possibilidades de concretização do ser a que o demiurgo se teria entregue antes de fixar as regras relacionais nos seres que criou. A resposta a estas questões é afirmativa: as narrativas populares exercitam a capacidade humana de descobrir o sentido do mundo aventando todas as possibilidades e tirando conclusões acerca dos seus resultados. Neste sentido se entende o paradoxo de Fernando Pessoa ao dizer, no início do seu poema «Ulisses»: «O mito é o nada que é tudo.»²²⁴

5. O FORMICÁRIO FERVILHANTE

Como referimos anteriormente, a formiga substitui a carochinha em duas versões do *corpus*.²²⁵ O contributo que esta personagem traz ao significado da história necessita, pois de ser analisado, o que faremos examinando as suas características físicas e caracterológicas, quer em termos das ciências naturais, quer da etnografia.

No primeiro aspecto, refere-se que estão identificadas mais de seis mil espécies de formigas. Fortes e resistentes, conseguem sobreviver sem se alimentar, na terra húmida, perto de um ano.²²⁶ Têm, além disso, uma vitalidade surpreendente: decapitadas, continuam «a viver durante cerca de vinte dias [...]; conservadas debaixo de água durante oito dias, quatro formigas em cada sete voltam a viver». Sensíveis ao frio que não as mata mas adormece, esperam «num entorpecimento economizador, o regresso do sol.»²²⁷ A sua esperança de vida é bastante variada, vivendo as rainhas ou fêmeas fecundas uma dúzia de anos, as obreiras três ou quatro, e os machos, menos numerosos, entre cinco e seis semanas.

Entre as espécies de formigas contam-se as pastoras que têm predilecção pelas evacuações açucaradas de certos pulgões que «apascentam, tratam, seleccionam». «Outras, as micrófilas ou fungícolas, só se alimentam de cogumelos que cultivam [...] Formigas há que se dedicam à cultura de gramíneas, sendo por isso chamadas formigas agrícolas». E admitem junto dos seus formigueiros animais parasitas, sobretudo coleópteros,²²⁸ o que leva a supor que têm alguma predisposição para a associação com algumas carochas.

Não fazendo certamente estas características parte do rol de conhecimentos dos mitógrafos populares, a tradição guarda sobretudo as características da laboriosidade e da insensibilidade da formiga perante as necessidades alheias, como graficamente se diz na

²²⁴ Fernando PESSOA, *Mensagem*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004, 4ª ed., p. 19.

²²⁵ V15 e V35.

²²⁶ Grande enciclopédia portuguesa e brasileira, XI, s.v., p. 643.

²²⁷ *Op. cit.*, p. 645.

²²⁸ *Ibid.*

bem conhecida fábula da cigarra e da formiga, de que reproduzimos em seguida uma versão popular extremamente tersa, recitada por uma mulher analfabeta de 80 anos, na Glória do Ribatejo.

T2.6: A formiga

«Foi uma cigarra pedir um pão à formiga. E depois a formiga assim:
‘Então, ó comadre cigarra, o que fazes tu no Estio? Levas o Estio a cantar?
Pois olha, quem leva o Estio a cantar cantiguinhas ao ceifeiro do pão, leva
o Inverno o dançar com fome.’»²²⁹

A fábula é muito antiga e tem sido contada de muitas maneiras. La Fontaine, começa com ela a sua obra mais conhecida, dizendo: «A formiga não gosta de emprestar / É esse o seu defeito mais pequeno / [...] Que fazias no tempo quente? / [...] / ‘Noite e dia a toda a gente / Eu cantava, que te não desagrade.’ / ‘Cantavas, estimo muito, / Pois bem, dança agora»,²³⁰ o que mostra que a tradição erudita coincide com a popular na caracterização destes dois animais em termos da respectiva industriiosidade e preguiça.²³¹

No entanto, estas notas caracterológicas pouco têm a ver com o nosso contexto. Nenhuma cigarra, com efeito, aparece na história da formiguinha que se quer casar. Mas o contraste feito com ela torna mais claras as qualidades de trabalho da formiga que é, com a abelha, um dos paradigma dos animais sociais. A sua perfeita organização está, de resto, tão interiorizada na cultura que se diz que sonhar com formigas significa ter a «vida bem encarreirada»,²³² numa óbvia metáfora dos carreiros que elas fazem em conjunto em busca de alimento.

No entanto, são pouco estimadas pela população em geral, por constituírem «por vezes uma praga causadora de avultados prejuízos»,²³³ e por se alimentarem de substâncias animais e vegetais (frutos, cereais, pão, açúcar etc.) que os humanos também consomem. E a sua voracidade natural faz com que sejam associadas ao rato: «O diabo leve os ratos / Mai-los dentes das formigas, / Que me roeram os livros / Onde eu ‘studava as cantigas».²³⁴ Estes dizeres parecem sugerir que são as semelhanças entre estes dois animais que levaram o mitógrafo a uni-los pelo casamento. Mas a dedução não está correcta. A união proposta não se restringe ao simples acasalamento natural: estende-se a um casamento com ressonâncias no próprio entendimento da situação humana.

²²⁹ Alda SOROMENHO e Paulo SOROMENHO, *Contos populares...*, I, p. 6. Normalizou-se a ortografia. Uma outra versão, originária de Herrera e Cedillo, Espanha, diz o seguinte: «O comadre formiguinha / empres-tas-me lá um pão. / O comadre cigarrega, / Que fizeste tu no verão? / ‘Andei a cantar cantiguinhas / Aos ceifadores do pão.» ID., *op. cit.*, p. 7.

²³⁰ LA FONTAINE, *op. cit.*, p. 51.

²³¹ Por ex., Leonardo DA VINCI (*op. cit.*, p. 18) refere que «A formiga, por natural conselho, provê-se no verão para o inverno, matando as sementes colhidas, porque não renascem; e delas depois se alimenta.» Cf. texto original em http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_3/t57.pdf, p. 38.

²³² Camilo de OLIVEIRA, *O concelbo de Gondomar, Apontamentos monográficos*, IV, Porto, Livraria Avis, 1979, p. 364.

²³³ Grande enciclopédia portuguesa e brasileira, XI, s.v., p. 645.

²³⁴ Leite de VASCONCELLOS, *Tradições populares de Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, p. 173.

Neste quadro de relações podem ser ainda referidos duas características atestadas pela tradição, a ctonicidade e a negridão, as quais associam a formiga aos dois actores da história da carochinha. No que se refere à ctonicidade regista-se o que é dito pelo fabulário português: «Tu, formiga mesquinha, sempre nas covas da terra [...] tu não comes senão trigo [...] tu bebes água da terra, [...] tu andas com os pés na lama.»²³⁵ Este dizer de uma mosca (que obviamente se opõe à formiga por ser aérea e não estar ligada a nenhum lugar), afirmando três vezes a ctonicidade – vive nas covas da terra, anda com os pés na lama e bebe água da terra – só se justifica pela necessidade de tornar bem clara a sua natureza e hábitos. De facto, do elenco feito, apenas o comer trigo pode ser interpretado em termos da para-domesticidade.

No seu conjunto, estas características vincam o carácter não totalmente domesticado da formiga. A ctonicidade estabelece uma relação com a terra física, distante da terra simbólica que significaria a aculturação. E a cor que a tradição registou – «É negra como o pez / E agarra como a torquez»²³⁶ –, seja ou não conforme com a que é dominante no formicário nacional, resume todas as outras. Em razão da sua negridão é que a formiga terá sido associada às bruxas. Esta associação está possivelmente na base de um costume de Mondim da Beira, onde os rapazes só debaixo de telha é que falavam dos ninhos encontrados. No exterior apenas diziam que tinha *pedrinhas* ou *caçapinhos* em vez de ovos ou passarinhos, de forma a enganar as formigas, que assim não iam lá comê-los.²³⁷ Sendo terrestres e silvestres, ficava fora de seu espaço divinatório o que se passava no interior das habitações.

Em função de tudo isto e do que afirmámos acerca da aculturação necessária ao casamento, dir-se-ia, pois, que a formiga estaria, de seu natural, mais preparada para o matrimónio do que a carochinha e a doninha, nas quais a aptidão resulta do controle de comportamentos instintivos. Mas também ela tem necessidade de se revestir de enfeites para casar (V15 e V35). A aculturação necessária às relações metaforicamente humanas não se confunde, pois, com a sociabilidade natural. Não é por ser um animal social que a formiga se casa com o rato, mas porque assume as atitudes de um ser aculturado.

Estas deduções da tradição oral podem ser aprofundadas, perscrutando o sentimento popular a respeito das associações domésticas das formigas com outros animais. Podemos vê-lo nas histórias que passamos a referir, em forma sintetizada.

T2.7: O coelhinho branco

Uma vez um coelhinho foi à horta buscar couves para um caldinho e encontrou a porta de casa fechada pela cabra que lha não abriu, ameaçando-o de lhe saltar em cima e o fazer em três. O coelhinho foi pedir ajuda ao boi que lha negou por ter medo. O mesmo aconteceu com o cão e o galo. Foi finalmente ter com a formiga que se dispôs a lá ir. À ameaça da

²³⁵ ID., «Fabulário português, manuscrito do século XV», *Revista Lusitana*, 8 (2) 1903-4, p. 118.

²³⁶ ID., *Tradições populares...*, p. 173.

²³⁷ ID., *Etnografia portuguesa*, IX, p. 123; e ID., *Tradições populares...*, p. 172. Consiglieri PEDROSO (*Contribuições...*, p. 259) refere uma variante desta tradição: «Quando se encontra um ninho com ovos ou passarinhos, deve-se chamar aos ovos ‘pedrinhas’ para as formigas lhes não fazerem mal, e aos passarinhos ‘sapinhos’ por causa dos sapos lá não irem.» É possível que esta versão seja mais «original» do que a referida no texto.

cabra de que lhes saltaria em cima e os faria em três, responde: «Eu sou a formiga rabiga / Que te tiro as tripas / E furo a barriga», depois do que entrou pelo buraco da fechadura, matou a cabra cabrês, abriu a porta ao coelhinho «e ficaram a viver juntos, o coelhinho branco e a formiga rabiga.»²³⁸

T2.8: *A cabra-cabriola*

Uma pobre mulher com dois filhos pequenos costumava «trabalhar para alheio, fechando sempre a porta com medo de que a cabra-cabriola» lhos matasse e comesse. Tendo saído um dia, mandou-os esconder «debaixo da cama, saiu e fechou a porta com um alfinete». A cabra-cabriola entrou e fechou a porta. A velha foi ter com a raposa para a auxiliar, mas esta teve medo da cabra que dizia: «Não saio daqui pra fora / Corro cerros corro vales / Como meninos aos pares / E como também a ti se também aqui entrases.» A raposa fugiu. O mesmo aconteceu com o lobo. Finalmente a formiga a quem a mulher prometeu «sopinhas de mel e azeite», entrou por debaixo da porta, picou a cabra-cabriola na barriga, esta teve medo e «saltou para a rua pelo telhado». A pobre viúva encontrou os filhinhos escondidos debaixo da cama a tremer de medo. A formiga encheu a barriga de sopinhas de mel e azeite.»²³⁹

T2.9: *O lobo e a formiga*

Uma vez uma cabrinha estava dentro de uma casa. O lobo foi lá pedir agasalho. A cabra deu-lhe marradas; ele fugiu e disse à formiga «se queria ganhar um convite». Esta disse que sim; entrou por baixo da porta, subiu para as pernas da cabra e matou-a. O lobo mandou a formiga levar a cabra para muito longe. A formiga quando voltou pediu ao lobo o que tinham combinado. O lobo não quis pagar, foi para a casa da cabrinha e agarrou-se à chave. A formiga foi por baixo da porta, matou o lobo e deixou-o no mesmo sítio.»²⁴⁰

As características destes textos são demasiado complexas para serem tratadas aqui por inteiro, grande parte não sendo mesmo referidas por nada terem a ver com o presente contexto. Outras terão de aguardar o comentário à tradição espanhola, no Cap. 6, onde serão aduzidos elementos que permitem voltar ao que é embrionariamente dito agora, designadamente que a formiga é dotada de grande intrepidez, apetência pela domesticidade e capacidade de penetração nos locais mais recônditos.

Em termos das características das personagens e das suas relações tópicas, vê-se que as duas primeiras versões se opõem entre si. À exceção da formiga, comum aos três textos, todos os outros animais são, ou só domésticos (T2.7), ou só selvagens (T2.9) ou domésticos e selvagens (T2.8). As oposições entre as personagens de T2.8 estão extremadas: a personagem a quem a cabra-cabriola (pseudo-papão que não chega a comer ninguém) se opõe é o mais doméstico de todos os animais, a mulher. O T2.9 tem o condão de dizer o destino definitivo dos seres, invertendo o desenlace, pois tanto a cabra como o lobo são

²³⁸ Cf. Adolfo COELHO, *Contos populares...*, pp. 87-9.

²³⁹ F. X. d'Atháide OLIVEIRA, *Contos tradicionais...*, II, pp. 307-9.

²⁴⁰ Cf. Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares...*, I, pp. 43-4.

mortos. E sucede o improvável: a cabra «domesticada» é lançada depois de morta para o exterior, enquanto que o lobo, selvagem por antonomásia, é deixado no mesmo sítio, portas adentro, por uma formiga que lá não fica.

A formiga, essa, recebe a domesticidade como recompensa do seu feito, juntando-se ao coelhinho, quando se opõe a seres domésticos para ajudar um ser domesticado. Mas, quando se opõe ao ogre que quer comer os filhos humanos de uma mulher, recebe apenas sopinhas de mel e azeite. Quando finalmente se opõe a um ser domesticado (a cabrinha) que um ser selvagem tenta desalojar, inverte as posições destes, depois de mortos. Estando ela em termos de características, em situação intermédia entre o doméstico (humano) e o selvagem, é lógico que tudo o que faz tenha efeitos equívocos. Se, pois, os actores destas histórias se dividem em domésticos e selvagens, a categoria mediadora, a dos domesticados é representada pela formiga que tanto acarreta animais domésticos para o exterior como torna patente a sua contribuição para a tranquilidade doméstica, deixando dentro da casa os despojos da sua acção.

Em termos mais directamente relacionados com o nosso argumento, parece poder retirar-se destes dados que, havendo neles uma associação entre seres de espécie diferente, o desenlace é bastante variado, aparecendo a formiga como intermediária entre a domesticidade e a selvajaria. Mas a tradição não é consistente, possivelmente porque nestas histórias se não trata de verdadeiros casamentos mas apenas de convivência entre animais diferentes. Na verdade, a associação entre o coelhinho e a formiga do T2.7 não significa que tenham casado. Não se encontra, pois, em nenhum destes textos o problema posto pela história da formiga e do João Ratão. A «aculturação» sofrida pela formiga apenas é expressa em termos de convivialidade (T2.7) e de manducação de coisas boas (T2.9) mas não da superação da natureza. E a análise mostra que a formiga é um ser somaticamente resistente que busca a domesticidade.

Seja como for, destes dados deduz-se, tal como nas análises feitas anteriormente a respeito da carochinha e da doninha, que as características naturais da formiga são ambíguas. Ora a ambiguidade é o pressuposto obrigatório do nosso argumento que supõe que as personagens femininas entram na história não em resultado das suas características naturais mas por força das sobredeterminações culturais por elas adquiridas. No entanto, não é claro se foi qualquer das notas identificadas a partir das características somáticas que contribuiu para que a formiga substituísse a carochinha na história em análise ou se teriam sido outras, indocumentadas ou desconhecidas, que levaram a tal substituição. De qualquer maneira, os caracteres detectados são consentâneos com os que determinam a acção da carochinha em relação aos seus pretendentes e ao casamento.

6. DO LIXO À FORTUNA

Feito o estudo das características das personagens femininas da nossa história, convirá prosseguir com o enquadramento etnográfico da situação inicial: a carochinha «andava a varrer a casa e achou e achou cinco reis» (V1), ou como dizem, entre outras, as V2 e V4, ao varrer a cozinha, expressões estas repetidas, *ipsis verbis* ou palavras equivalentes, por grande parte das versões do *corpus*. Nelas se estabelece uma relação implícita entre o lixo da

varredura e o dinheiro encontrado, num montante que é expresso em diversas moedas,²⁴¹ em geral, baixo, numa demonstração de que o pensamento popular se não preocupa com a sua adequação à situação e ao tempo em que o conto é contado. O conceito, aliás, consta explicitamente da V32 que diz: «e como nestas histórias a inflação não existe, pôde comprar uma série de enfeites».

Estes factos levam a fazer três observações prévias ao tratamento da questão enunciada no título desta partição. A primeira é que no reino do «faz de conta» as contradições convivem em grande paz expressiva. Assim, na mesma época em que, em Coimbra, a carochinha aparece a «comprar muitas fitas, rendas, flores, braceletes de ouro e brincos» com cinco réis (V1), a alface repolhuda em que Brancaflor se transforma vale vinte réis.²⁴² E não vale aligeirar a incongruência dizendo que estes dois textos foram contados por narradores diferentes ou sugerindo que, ao ser pedido tão alto preço pela alface, se pretendia impedir a sua compra, já que nem o rei, seu pai, olharia a meios para reaver Brancaflor, nem a quantia era incomportável para qualquer erário real.

Desta observação decorre uma outra: não é possível deduzir a época da criação da história a partir do quantitativo necessário às compras que a carochinha faz. As narrativas populares, só vão buscar ao tempo e às suas imposições o que é necessário ao agenciamento da narrativa. As leis da oferta e da procura não pertencem, pois, ao mundo de preocupação do mitógrafo popular, insensível como é a precisões de natureza económica, histórica, local ou outra. Assim, o valor da moeda pode ser alterado ou retido segundo o fantasia do contador sem que se lhe mude a função. Mencionar um quantitativo apenas serve para pôr em evidência o carácter da carochinha, decorrente da sua natureza aculturada. Os seres, no conto, não têm preço, peso ou medida. Um grão de areia, uma flor, um astro têm idêntico valor, porque são conceitos intermutáveis, consoante o contexto e a intenção do conto.

A terceira observação refere-se ao lugar e ocasião em que foi encontrado o dinheiro. A análise mostra que a cozinha é mencionada em 33 versões,²⁴³ enquanto que a casa, genericamente tomada, aparece em 23.²⁴⁴ Nas demais versões são ocasionalmente mencionados outros locais dentro e fora da habitação.²⁴⁵ Os dados parecem, pois, indicar que a cozinha é o lugar paradigmático de toda a varredela. E não é apenas na história da carochinha que aparece em tal destaque. Numa parlenda infantil também se diz: «Varre, varre, vassourinha

²⁴¹ Cinco réis (V1, V2, V4, V5, V7, V8, V11, V12, V15, V17, V22, V26, V29, V30, V32-V34, V36-V38, V40, V43, V52, V56, V59, V74-V77); dez réis (V39, V41); um tostão (V35, V64); cinco tostões (V9, V10, V16, V18-V21, V23-V25, V45, V55, V58); um escudo (V71); uma moeda (V12, V31, V44, V46-V49, V51, V53, V54, V57, V60-V62, V65, V66, V72); três moedas de ouro (V67); um vintém (V68); mil escudos (V69), ou sem indicação de quantia (V3, V6, V13, V14, V27, V28, V42, V50, V63, V69, V70, V73, V78).

²⁴² F. Adolfo COELHO, *Contos populares...*, p. 117.

²⁴³ V2, V4, V7, V8, V10-V12, V16, V21-V23, V25, V26, V29-V32, V34, V37-V40, V43, V46-V48, V53, V54, V59, V61, V71, V74 e V76.

²⁴⁴ V1, V9, V15, V17-V20, V24, V33, V35, V36, V41, V44, V45, V52, V55-V57, V64, V68, V73, V75, V77.

²⁴⁵ Outros locais varridos: a rua: V51; o chão: V60, V62; o salão: V65; o jardim: V66; o sótão: V67; sem especificação: V5, V49, V72. Na V17 o dinheiro é encontrado numa gaveta, embora após a varredela da casa. Nas restantes versões nada se diz sobre o assunto. Note-se o paralelo bíblico (Lc. 15, 8-10) em que também uma mulher encontra uma dracma varrendo a casa. Mas não é de crer que haja influência deste texto na carochinha: as semelhanças devem-se ao quadro vivencial semelhante.

/ pela porta da cozinha: / Se varreres bem, dou-te um vintém, / Se varreres mal, dou-te um real»,²⁴⁶ o que mostra que esta dependência da casa necessitadas de varredela.

A questão central deste ponto é a implicação {lixo → fortuna}, sugerida pelo facto de o achamento da moeda ter sido feito, em muitas versões, no meio da varredura da cozinha. O desenvolvimento da questão pode ser feito a diversos níveis, entre os quais o etnológico e o psicanalítico. Começando por este último, refere-se a explicação de Freud, assim resumida por um dos seus intérpretes: «Na sociedade ocidental, os adultos podem brincar com o dinheiro como um substituto aceitável do desejo inconsciente de brincar com as fezes. As fezes são usadas por crianças pequenas como 'presente' [...] Velhos, em lares de idosos, algumas vezes regredem para este estágio e podem ser vistos a brincar com as suas fezes, a embrulhá-las e a dá-las como presente. Nas sociedades onde as pessoas consideram o ouro como precioso, dão ouro como presente à pessoa amada; na nossa cultura o dinheiro é um substituto do ouro, o qual é, por sua vez, um substituto simbólico do primeiro presente – as fezes.»²⁴⁷ Ideias semelhantes a estas fazem, de resto, curso entre os autores das telenovelas brasileiras: numa das que foram transmitidas há já alguns anos na televisão portuguesa, um velho, meio demente, procedia em conformidade com elas.

As interpretações populares dos sonhos estabelecem uma boa passagem entre a reflexão psicanalítica²⁴⁸ e a etnológica. Se, com efeito, neles emergem desejos não realizados ou experiências traumáticas,²⁴⁹ o trabalho onírico tenta resolvê-las segundo esquemas que estão para além das vivências individuais, por constituírem como que o seu quadro de referência. Ora nos sonhos, tal como são interpretados pelo povo, é bem clara a relação entre lixo e fortuna: em Entre-os-Rios, crê-se que sonhar com excrementos humanos significa fartura,²⁵⁰ e em Setúbal, que sonhar com imundícies é riqueza.²⁵¹ Expressões semelhantes foram colhidas pelos etnógrafos em Gondomar («Sonhar com excremento é sinal de dinheiro a receber»)²⁵² e em Santo Tirso («Sonhar com porcaria é sinal de dinheiro»)²⁵³.

Estas crenças constituem o cerne de alguns contos tradicionais, de que retemos dois. O primeiro faz uma associação entre excrementos e dinheiro, em termos míticos, enquanto que o segundo coloca estes mesmos conceitos num contexto simbolicamente depauperado, mas consistente com os significados do primeiro.

²⁴⁶ Mário F. LAGES, *Dados para uma etnografia de Touro*, V. N. de Paiva (Ms. inédito).

²⁴⁷ Robert BOCOCK, *Freud and Modern Society, An Outline and Analysis of Freud's Sociology*, Sunbury-on-Thames, Nelson, 1976, pp. 40-1.

²⁴⁸ Sobre a identificação entre lixo e ouro, ou melhor entre fezes e ouro, na tradição popular e nas psicoses individuais, e sobre a sua interpretação psicanalítica, cf. ainda Sigmund FREUD e Ernst OPPENHEIM, «Os sonhos no folclore», in Sigmund FREUD, *Pequena coleção das obras de Freud, Artigos sobre técnica, sonhos no folclore e outros trabalhos*, trad. de J. Aguiar Abreu, Rio de Janeiro, Imago Ed., 1976, p. 131-59.

²⁴⁹ Sobre a evolução do pensamento de Freud sobre a matéria, cf. Robert BOCOCK, *op. cit.*, pp. 110-1.

²⁵⁰ Leite de VASCONCELLOS, *Etnografia portuguesa*, VII, p. 560.

²⁵¹ Cf. Arronches JUNQUEIRO, «Setúbal, Crenças, superstições e usos tradicionais, II, Sonhos e agouros», *A Tradição*, 2 (4 Abr.) 1900, p. 54.

²⁵² Camilo de OLIVEIRA, *O Concelho de Gondomar...*, IV, p. 347.

²⁵³ Augusto C. Pires de LIMA, «Tradições populares de Santo Tirso, 2ª série», *Revista Lusitana*, 20 (1-2) 1917, p. 9.

T2.10: O burrinho que fazia dinheiro

Um homem que tinha muitos filhos saiu pelo mundo e encontrou uma fada que lhe deu uma tabuinha. Bastava dizer «tabuinha, põe-te mesa» para ter o melhor manjar. Foi ter a uma taberna e não quis comer, contando ao taberneiro que a sua tabuinha lhe dava tudo. O taberneiro trocou-lha por outra. Quando chegou a casa e disse à tabuinha para pôr a mesa, nada aconteceu. Voltou ao sítio onde tinha encontrado a fada e esta deu-lhe um burrinho. Dizendo-lhe: «burrinho, caga dinheiro», ele o faria. Foi à mesma taberna e o taberneiro troca-lhe o burrinho por outro igual. Chega a casa, pensando que trazia «a maior riqueza do mundo». Disse ao burrinho que cagasse dinheiro. Mas o burrinho, nada. Volta até junto da fada, a qual lhe deu uma moca. Bastava dizer «zanga-te moca» que podia vir o maior exército do mundo, não havia quem a vencesse. Foi a casa do taberneiro, disse «zanga-te moca, e esta começou a desandar, a desandar, até que lhe deu a tabuinha e o burrinho. Chegou a casa, disse à tabuinha para pôr a mesa que logo apresentou o melhor manjar. Disse ao burrinho para cagar dinheiro e era só apanhar, apanhar. Perguntou aos filhos se queriam dançar, ao que eles disseram sim, pelo que o pai disse: «zanga-te, moca», e toca à pancada aos filhos que lhe pedem para mandar parar.²⁵⁴

Não cabendo aqui discorrer sobre os vários pontos de interesse desta narrativa, destaca-se apenas a equivalência nele estabelecida entre as fezes do burro e o dinheiro, por obra de uma fada que assim tenta resolver a penúria de um pai de família, numa espécie de operação alquímica transcendente que age segundo a equivalência dos símbolos subjacentes, consubstanciando-os. Regista-se ainda que o beneficiário da dádiva mágica é triplamente enganado, já que outrem lhe retira o benefício da intervenção demiúrgica. De facto, a função deceptora, a que as análises estruturalistas dão tanta atenção,²⁵⁵ nem sempre ocorre em prejuízo do actor principal, como se pode ver no resumo de um outro conto onde é significada a mesma equivalência entre as fezes e o dinheiro.

T2.11: Os dois compadres

Era uma vez dois compadres, um muito rico e outro muito pobre. O pobre, para apanhar dinheiro ao rico, convenceu-o de que tinha um coelho que dava recados. Vendeu-lhe o coelho por muito dinheiro. Quando este se acabou, resolveu deitar dinheiro com a ração à burra velha que tinha, a qual fez dinheiro diante do compadre rico. Este não descansou enquanto o compadre pobre lhe não vendeu por uma muito boa soma. A burra nunca mais fez dinheiro...²⁵⁶

O que de mais significativo, para o presente contexto, se pode retirar da comparação destes textos refere-se a que o T2.10 reporta um acontecimento maravilhoso, de que o segundo apenas guarda uma memória anedótica em que se exalta a esperteza do compadre pobre. Verificando-se, no primeiro, uma autêntica mudança de ser, no segundo nada mais

²⁵⁴ Alda SOROMENHO e Paulo SOROMENHO, *Contos populares...*, I, pp. 626-9.

²⁵⁵ Cf., por exemplo, Cl. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, pp. 248-251 e Alan DUNDES, *The Morphology of North American Indian Folktales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1980, p. 63.

²⁵⁶ Cf. A. Thomaz PIRES, *Contos populares...*, pp. 118-21.

há do que uma fraude. Mas também ele se conforma com a equivalência entre excrementos e dinheiro, tal como no T2.10.

Em reforço destes resultados vêm várias crenças que explicitam a relação entre lixo e dinheiro. No concelho de Gaia, por exemplo, recomenda-se não varrer de noite «as casas para fora, porque se varre a fortuna»,²⁵⁷ e em Armamar, acredita-se em que «varrer de noite a casa para a rua é deitar fora a riqueza».²⁵⁸ A crença repete-se em Idanha-a-Nova: «Quem varre a casa à noite e deita fora o lixo, deita fora a fortuna».²⁵⁹ Da mesma maneira, em Castelo Branco, se recomenda: «Pessoa que varra à noite ou de noite a sua casa não deve deitar fora o lixo, porque equivaleria a deitar fora a fortuna»;²⁶⁰ e, na Atalaia, diz-se que «não é bom varrer a casa à noite porque se avanta a fortuna».²⁶¹ A lista poderia continuar, em termos quase idênticos, relativamente ao Cadaval,²⁶² a Setúbal,²⁶³ e a outras zonas do país. A associação lixo-fortuna está, pois, fortemente enraizada no pensamento popular.

A recomendação de não varrer a casa para a rua não é feita, porém, apenas relativamente às horas nocturnas. Em Fafe, Guimarães e Briteiros, a suposta equivalência ocorre ao meio-dia: «Varrer a casa ao meio dia e deitar cisco fora é muito mau, porque se deita fora a fortuna».²⁶⁴ E tão importante é esta relação que foi desenvolvida numa outra implicação ainda mais abstracta – {lixo → futuro} –, com a particularidade de que a identidade entre estes dois conceitos se verifica ao lusco-fusco. Em Santo Tirso, na verdade, diz-se que «Não deve varrer-se quando toca às Trindades: varre-se o futuro».²⁶⁵ O paralelismo dos textos relativos à fortuna e ao futuro mostra que a substituição da primeira pelo segundo não passa de uma figura gramatical baseada na ideia de que só tem futuro quem tem fortuna. Não obstante, esta simples mudança de contexto faz passar a equivalência de um contexto ontológico para outro com referências cósmicas, dando-lhe maior amplitude simbólica.

A mesma equivalência lixo e fortuna parece estar por detrás da expressão «ter dinheiro como cisco», usada para designar quem é muito rico. Cisco, com efeito, significa, em primeiro lugar, o pó ou as miudezas do carvão. Em contexto rural, é equivalente a

²⁵⁷ J. D. da Rocha BELEZA, «Crendices e linguagem de Pedroso, Concelho de Gaia», *Revista Lusitana*, 19 (3-4) 1916, p. 286.

²⁵⁸ J. Gonçalves MONTEIRO, *Armamar, Esboço e subsídios para uma monografia*, Viseu, Novelgráfica, 1984, p. 102.

²⁵⁹ Jaime Lopes DIAS, *Etnografia da Beira*, III, Famalicão, 1929, p. 166.

²⁶⁰ ID., *op. cit.*, I, p. 169.

²⁶¹ Carlos A. Monteiro AMARAL, «Tradições populares da Atalaia, 2ª série», *Revista Lusitana*, 12 (34) 1909, p. 289.

²⁶² José Maria ADRIÃO, «Tradições populares colhidas no concelho do Cadaval», *Revista Lusitana*, 6 (2) 1900-01, p. 101. Frases semelhantes encontram-se, sem lugar de origem, em Consiglieri PEDROSO, «Contribuições para uma mythologia popular portuguesa», *O Positivismo*, 3, 1881, pp. 2 e 7 (1988, p. 130 e 173).

²⁶³ Arronches JUNQUEIRO, «Setúbal, Crenças, superstições e usos tradicionaes, II, Sonhos e agouros», *A Tradição*, 2 (4 Abr.) 1900, p. 56.

²⁶⁴ Consiglieri PEDROSO, «Tradições populares portuguesas», *O Positivismo*, 3, 1881, p. 327 (1988, p. 211).

²⁶⁵ Augusto C. Pires de LIMA, «Tradições populares de Santo Tirso, 3ª série», *Revista Lusitana*, 22 (1-4) 1919, p. 52.

caruma²⁶⁶ e ramos e gravatos miúdos,²⁶⁷ ou restos de materiais lenhosos utilizados para acender o lume ou mantê-lo vivo, o que reenvia para o contexto da cozinha onde, segundo a maioria das versões, a carochinha encontra o dinheiro que lhe permite enfeitar-se para o casamento.

Este género de associações não é exclusivo da cultura portuguesa. Num conto húngaro, de que são conhecidos vários paralelos entre nós,²⁶⁸ menciona-se um príncipe que, ao trazer a noiva para casa, é salvo pelo seu servo fiel que é posteriormente transformado em pedra. O príncipe vai em busca de ajuda junto de Felix Feliz a quem pede lhe revele porque é que ninguém se enamorava de três raparigas bondosas, bonitas, trabalhadoras e trintonas. A razão estava em que «elas atiravam o lixo à face do sol».²⁶⁹ A felicidade é, pois, posta em causa porque o lixo obscurece o astro-rei, conceito este muito próximo da tradição portuguesa, já que, ao limpar a casa ao meio-dia, a dona de casa se arisca a atirar lixo contra a fonte da luz.

A formulação teórica expressa na sequência {cozinha → lixo → fortuna → futuro} e o nexos «supersticioso» existente entre estes termos está igualmente presente numa crença checa, de que existe um paralelo na tradição portuguesa. Segundo Jorge Listopad, os limpa-chaminés «continuam em plena pujança na Europa Central», em razão de serem «tão negros e portadores de fortuna».²⁷⁰ Esta mesma tradição teria existido na cidade de Lisboa, onde era hábito dizer: «parece que estive cá hoje o limpa-chaminés», quando acontecia alguma coisa afortunada na família.²⁷¹ A fuligem, preta como o breu, seria equivalente da fortuna, o que concorda com a anterior associação desta com o cisco e o lixo.

A razão de ser desta crença está possivelmente na relação entre carvão e ouro, suposta nas definições dos dicionários e que está explícita num conto recolhido nos arredores do Porto, de que damos um resumo em seguida.

T2.12: As barras de ouro

Três irmãos estavam num monte a fazer carvão e cada um guardava a borralheira para que se não apagasse enquanto os outros dormiam. Aconteceu, no entanto, ao mais moço que a deixou apagar por descuido. Dirigiu-se pois a uma luzinha ao longe. Encontrou uns homens muito negros a fazer carvão. Pediu-lhes lume. Eles responderam-lhe com má cara e disseram-lhe que tirasse um tição e o levasse. Ele foi a correr para a sua borralheira, mas o tição apagou-se-lhe. Pô-lo de lado e voltou lá a pedir outro tição, tendo-lhe os homens de negro dito que sim. Aconteceu-lhe o mesmo. Voltou lá outra vez e também o terceiro tição se lhe apagou. De manhã, contou aos irmãos o que tinha acontecido. Olharam e viram três grossas barras de ouro no lugar dos tições. Nas noites seguintes voltaram lá os outros dois irmãos e aconteceu o mesmo. Ficaram muito ricos. Um dia

²⁶⁶ Dicionário Houaiss da língua portuguesa, s.v.

²⁶⁷ Artur BIVAR, *Dicionário...*, s. v.

²⁶⁸ Tais contos têm o nome genérico de Pedro das Malas-Artes. Nenhum dos colacionados, tem, porém, o motivo do conto húngaro.

²⁶⁹ Andrew LANG, *The Crimson Fairy Book*, New York, Dover Pubs., 1967, pp. 8-21.

²⁷⁰ Jorge LISTOPAD, «Secos e molhados», *Diário de Notícias*, 8 Jan. 1983, p. 34.

²⁷¹ Segundo comunicação pessoal de D. Fernanda Matos e Silva, em 8 Setembro de 1983, sua avó costumava empregar tal expressão.

um mendigo pediu-lhes esmola e eles deram-lhe de comer. Quando o velho, no fim de comer, se benzeu e começou a dar graças, «o palácio desfaz-se como num sonho e os três irmãos e todos os que estavam com eles à mesa acharam-se no meio da rua, como se aquele lugar nunca tivesse sido senão um monte de entulho.»²⁷²

Deste conto podem ser retiradas lições que não interessam ao presente contexto, como a de que a fragilidade é intrínseca aos dons dos seres ctónicos, pois só duram o breve tempo de um sonho. Uma interpretação moralista diria que estamos perante uma parábola elaborado com a intenção de dizer que se perde facilmente o que se consegue sem esforço, e que a obtenção de sólidas riquezas supõe aturado labor. Neste entendimento, a mensagem global do conto seria que as riquezas são deceptoras.

Os contos populares, porém, raramente se resumem a uma única lição abstracta. Convirá, por isso, procurar outros significados nas suas referências teóricas de cariz ontológico e comportamental. Ora o texto mostra que tanto os dadores de dons como os seus beneficiários lidam com carvão. Os primeiros são demiurgos invejosos que não aceitam que outros seres transcendentais (evocados no sinal da cruz do fim da história) possam ter capacidades equivalentes, retirando, por isso, os bens concedidos a quem aceita a autoridade destes. A sorte estaria dependente do beneplácito desta espécie de titãs, donos não só do fogo mas também das riquezas.²⁷³ São eles que determinam que os humanos sejam ricos ou pobres. Nem os deuses novos nem os simples mortais podem alterar o que eles determinaram.

Procurando ir mais fundo no texto, tendo em conta os testemunhos aduzidos anteriormente, o que dele ressalta mais claramente refere-se à natureza dos dadores, seres ctónicos, negros como o carvão. São eles que estão na origem da riqueza, dando-a de má catadura a quem a procura. O texto supõe, portanto, tal como as tradições referidas sobre os limpa-chaminés, que o negrume é equivalente de riqueza e felicidade; e insinua a razão de ser desta equivalência: toda a riqueza provém da profundidade da terra.

Note-se, por outro lado, que a origem ctónica da riqueza se opõe à origem celeste da fortuna – representada pelo sol – como se viu na tradição húngara. Assim o ouro (ou seja, o carvão-cisco-lixo) significa riqueza-fortuna-felicidade, num referencial ctónico. Da mesma maneira, o sol dourado é sinónimo de felicidade, num referencial celeste, quando não ofuscado pelo cisco lançado contra si. O lixo, pois, tanto é potenciador como impedimento de felicidade, consoante é lançado «sobre a terra» ou «contra o sol»: no primeiro caso fecunda, no segundo obnubila a potencialidade criadora do astro-rei.

A dedução feita a propósito da origem ctónica das riquezas é reforçada pelo seguinte extracto de um conto dos irmãos Grimm.

²⁷² Teófilo BRAGA, *Contos tradicionais...* I, pp. 208-9.

²⁷³ Sobre o possível paralelo da luta entre os deuses antigos e novos, num contexto genericamente relacionado com este, o da dádiva do fogo por Prometeu aos homens, leia-se a peça de ESCHYLE, «Prométhée enchaîné», in suo *Théâtre complet*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, pp. 97-126.

T2.13: O irmão enegrecido do Diabo

Um soldado aceita servir o demónio sete anos, durante os quais vive na imundície, não podendo lavar-se, pentear-se, assoar-se, cortar as unhas ou os cabelos, ou tirar a remela dos olhos. Tinha por funções no inferno atear o fogo, varrer e acarretar toda a espécie de sujidade. No fim deste tempo, o demónio disse-lhe que enchesse seu saco de varreduras. Quando, na terra, abriu o saco, este estava cheio de ouro.²⁷⁴

Independentemente de algumas particularidades que parecem indicar um paralelismo simbólico e accional deste texto com a história da carochinha – a conversão do lixo em ouro, o contexto ‘culinário’ e a sedução do soldado pelos caldeirões do inferno que inspecciona para saber o que está lá dentro – o que nele há de mais interessante é estabelecer, de uma forma clara, a proveniência mais que ctónica do ouro, situada no próprio inferno. Assim, os carvoeiros do T2.12, são em T2.13, num outro registo, demónios menores que entregam riquezas sem medida a quem os procura.

Destas achegas e deduções retira-se que o preceito de não deitar fora o lixo porque se diminui no gesto a fortuna, deriva da teorização de algumas experiências quotidianas da sociedade rural: no lixo caseiro pode não só haver moedas perdidas mas também potencial estrume para os campos, estrume este resultante da fermentação de excrementos animais e outros materiais como palhas, plantas arbustivas colhidos na serra (carquejas, tojos, rosmaninhos, pequenas urgueiras, etc.), com os quais se lhes prepara a cama. Por isso, os excrementos e a fortuna só temporalmente estão disjuntos. A sua relação de causa-efeito é entendida e suposta por qualquer camponês. Eliminada a variável tempo, são, pois, contíguos.

Assim, quando se estabelece a associação entre breu e fortuna, parte-se possivelmente da noção de que o homem é autor da sua própria riqueza para se chegar a uma outra em que se considera que a humanidade é dependente do beneplácito dos seres ctónicos, titãs benévolos que lhe entregam os próprios tesouros, tal como Prometeu da mitologia lhe deu o fogo e, nele, todas as artes. Por outro lado, as tradições reportadas acima estabelecem um paralelo entre a origem ctónica da riqueza e a origem celeste da felicidade, supondo, porém, que esta pode ser obscurecida e inviabilizada por actos humanos que ofendam o ser celeste por excelência, o sol donde provém a luz que tudo cria, luz que se opõe aos ambientes lunares e aos poderes infernais.

7. OS ENFEITES E O DESNUDAMENTO

O segundo motivo da história da carochinha [1.1.2] diz que ela comprou toda a espécie de enfeites, deles se revestindo antes de se pôr à janela para ver se alguém a queria em casamento. A decisão, de tão natural e singela, não parece particularmente significativa. Toda a rapariga que deseja casar-se gosta de se apresentar na sua máxima beleza. Na verdade, porém, sob a capa da inocência, fragrância e brilho necessários ao namoro e ao casamento, a sedução da carochinha por braceletes, flores, leques e rendinhas, tem

²⁷⁴ GRIMM, *Les Contes, Kinder und Hausmaerchen*, II, Paris, Flammarion, 1986, pp. 74-8.

subentendidas opções que mostram ter atingido a maturidade psíquica necessária ao casamento. Por isso o tema desta partição só à primeira vista se limita aos enfeites, já que as opções da carochinha se reflectem noutros momentos críticos da história e escondem mensagens menos evidentes. Começemos por expor os factos.

O primeiro é que várias versões do *corpus* são omissas no estabelecimento da relação entre o dinheiro e os enfeites, quer porque não referem o seu achamento, quer porque, mencionando-o, passam imediatamente ao episódio em que a carochinha se coloca à janela proclamando a sua beleza e riqueza. A v2, por exemplo, começa por dizer: «Era uma vez / A carochinha, / Achou cinco réis / Ao varrer da cozinha. / A carochinha / Pôs-se a janela, / A ver quem queria / Casar com ela». A v3 ainda é mais sucinta: «Era uma vez uma carochinha, muito lavada e muito bonita à sua janela. Passa um rebanho de galos», etc. De igual modo, a v14 diz: «La carouchinha / Pôs-s'à janela / A ver quem qu'ria / Casar com ela»; e a versão brasileira mais antiga (v63) refere apenas que a baratinha, «amanheceu um dia toda vestida de branco. Enfeitou-se e pôs-se à janela». Outras versões relacionam o achamento do dinheiro com o casamento, mas não mencionam a compra de enfeites, como a v29, que diz ter a carochinha encontrado cinco réis e por isso «pensou que já tinha dinheiro suficiente para se casar». E, na v77, ela exclama: «Cinco réis! Estou rica! Já me posso casar!»²⁷⁵

A maior parte das versões estabelece, porém, um nexos directo entre o dinheiro encontrado e o casamento através do enxoval que ela decide comprar, o qual inclui, segundo a versão de referência, «muitas fitas, rendas, flores, braceletes de ouro e brincos.» Outras falam de bordados, laços, rendas, roupas bonitas, vestido, ou simplesmente de enxoval e enfeites. A variedade de bens comprados é, pois, muito grande, nada acrescentando ao entendimento da história a sua diferenciação em função das versões. De facto o que interessa é o resultado obtido, o qual pode ser sintetizado, simples e expressivamente com a v3: «era uma vez uma carochinha muito lavada e muito bonita à sua janela».²⁷⁶

Os objectos comprados pela carochinha podem ser colocados sob as categorias de vestuário festivo e, por isso, excessivo. Todos eles cabem na designação genérica de adornos. Embora possam ser diferenciados entre fibras vegetais elaboradas (bordados, laços, fitas, rendas) e flores naturais ou metais trabalhados, ou então entre elementos naturais (flores) e culturais (os outros), tais categorizações não parecem ter importância para a interpretação. O único facto que interessa é que, a partir do achamento do dinheiro, a carochinha ficou em condições de, enfeitada, se pôr à janela para ver se conseguir arranjar

²⁷⁵ Uma tradição alentejana, registada por A. Thomaz PIRES («Investigações etnographicas», *Revista Lusitana*, 14, 1911, p. 111) refere que a noiva, para ser feliz no casamento, deve levar para a igreja «Uma prenda de ouro do tempo de solteira, ou uma moeda de prata no seio», o que reforça a ideia expressa no texto.

²⁷⁶ Incidentalmente se refere que a mesma relação entre adornos e casamento se encontra na *Odisseia*. Os presentes dados a Penélope pelos seus pretendentes são: «uma lindíssima veste, / bem bordada, apetrechada com doze pregadeiras, todas / feitas de ouro, e com colchetes de bela curvatura»; um «colar muito trabalhado / de ouro, com peças de âmbar que refulgiam como o sol»; «um par de brincos, / de que pendiam, à semelhança de amoras, três contas graciosas»; «uma gargantilha, adereço da mais esplendorosa beleza». HOMERO, *Odisseia*, XVIII, 292-300 (p. 302). A lista, naturalmente mais rica, é semelhante, em termos categoriais, à dos adquiridos pela carochinha.

noivo. De facto, mesmo as versões em que falta a menção da compra de vestuário festivo, não deixam de exprimir o resultado do processo de alindamento a que ela se submeteu, ao afirmarem que estava formosa e bonitinha (V2), lavada e bonita (V3), rica e bonitinha (V7), rica e formosinha (V8), bonita e engraçadinha (V10), bondosa e bonitinha (V11), etc.

Duas questões estão relacionadas com a escolha de bens de vestuário. A primeira tem a ver com o facto de esta opção ser correlativa do não gasto do dinheiro em guloseimas, matéria que será desenvolvida mais adiante quando se comparar com os comportamentos relativos à comida por parte dos pretendentes da carochinha, pois só então teremos todos os elementos necessários à descoberta do significado destas atitudes. A segunda tem um cariz mais abstracto, relacionado com a função do vestuário festivo, e com o que a sua escolha representa em termos do estágio de evolução psíquica e cultural.

Partamos da noção de que cobrir-se de enfeites excessivos tem como contraponto necessário o ficar inteiramente nu. Vestindo-se esplendorosamente, a carochinha não esconde apenas a sua nudez. Oculta-a para a revelar cerimonialmente. A nudez, com efeito, só potencia a relação amorosa porque desvenda o ser sem disfarces quando é posto de parte o belo vestuário. O erotismo funda-se neste processo. A função do vestido de noiva, com seus enfeites e ornamentos, não seria, pois, o encobrimento da nudez mas tornar o corpo belo e desejável, no pressuposto de que só pode ser excelente o que tão belas vestes ocultam. No excesso e na riqueza do vestuário como que se comunica ao corpo um esplendor que não teria quando nu. Não admira, pois, que para o povo as noivas não precisam de «ser» bonitas para «irem» bonitas. O vestuário festivo emprestar-lhes-ia a beleza que porventura não têm naturalmente.

A sexualidade necessita de se enroupar, mascarando a nudez, para se revelar. Pode-se, por isso, dizer que o vestuário belo «diz» o significado do corpo. O seu encobrimento com vestes simples é adequado às relações quotidianas. Mas só os adornos festivos e rituais garantem que o efeito mágico dos actos iniciais – e também iniciáticos, como é o caso – perduram na memória de quem os viveu, de forma a servir-lhes de inspiração futura. A evocação do que rodeou o rito de passagem sobredetermina-lhe a intenção simbólica e o poder que lhe está ligado. Por isso é que o casamento exige que o vestuário seja belo. Só assim será lembrado como momento de instauração de um novo sentido para a vida. E tanto assim é que todas as bem-casadas guardam religiosamente para a posteridade o seu vestido de noiva, não permitindo que mais ninguém o use: seria dar uma parte da própria felicidade a outrem ou profanar-lhe o sentido profundo, que podemos qualificar de religioso, mesmo quando o casamento não é realizado num templo.

8. A INVARIÂNCIA FEMININA

Este conjunto de achegas de diverso valor e procedência permite concluir este capítulo com algumas considerações de carácter genérico, anunciadas no seu início: as personagens femininas da história, embora ontológica e atitudinalmente diferentes, mostram uma grande invariância funcional e comportamental. Carochas, baratas, formigas ou doninhas, respondem ao mesmo figurino e desígnio de significação, resultante não de uma escolha casual dos narradores mas de uma lógica recôndita que funciona à revelia das

deturpações, obnubilações e racionalizações introduzidas no processo de transmissão. Por isso este breve comentário completa e estende as considerações feitas mais acima a respeito da aculturação da carochinha.

Analisando todas as personagens que figuram na história em termos da sua natureza, vemos que pertencem a duas classes: mamíferos (doninha) e insectos (formiga, barata e carochinha). O mamífero tem nome de mulher, mas só o é figurativamente. De seu natural é um ser nauseabundo e repelente. Os insectos, designadamente as baratas, são igualmente repelentes, entre outras razões porque gostam do defecado de outras espécies.

Estas características levam-nos a pensar que nenhum destes animais é apto a significar o ser simpático que aparece na história. Não se compreende, pois, porque é que o mitógrafo não os substituiu por outros menos asquerosos, a não ser porque queria insinuar que a metamorfose prévia das personagens femininas era essencial à mensagem a transmitir, a de estarem totalmente domesticadas e aculturadas. Por isso é que, desde o início até ao fim da história, o seu comportamento é perfeitamente coerente e sem tergiversações: vivem numa casa, escolhem bens culturais, preparam a boda, casam na igreja e choram amargamente a morte de seu noivo. E tudo nelas está determinado por uma única preocupação: o casamento e a procriação.

O mínimo que se pode dizer desta consistência é que nos surpreende. Sendo vorazes por natureza (e tanto que até comem cru (bens pré-culturais) ou defecado (bens pós-culturais), as personagens femininas são tão comedidas que até rejeitam guloseimas (ou seja, bens culturais) e só comem cerimonialmente, segundo o modo distintivo de consumpção dos seres aculturados, e em consonância com a noção de que a relação amorosa de cariz humano supõe a superação do instinto e das suas imposições, tanto no que respeita à comida física como à comida simbólica. Só ela permite a participação nos bens mais altos associados ao casamento.

É neste enquadramento que os demais aspectos de diferenciação das personagens femininas, quer em função do *habitat* – {silvestre / semidoméstico / doméstico} – quer da produção e consumo de alimentos – {parasita / providenciador}, e {cultivador / colector} – devem ser entendidos. Os múltiplos cruzamentos e sobreposições dos planos de análise neles existentes estão compendiados nas categorias de {natural / aculturado}, postos em evidência na análise.

Conclui-se, pois, que o campo semântico definido pelos nomes femininos refere algumas predisposições simples (e, por isso, profundas), que condicionam a intervenção dos actores na história, com suas partes e funções, quer em si mesmas, quer em relação aos outros actores. Essas partes e funções mostram que a aculturação passa pela rejeição dos impulsos da natureza e pela procura correcta dos bens culturais. Por isso não será descabido simplificar o argumento dizendo que o espaço simbólico definido pela personagem feminina, para além dos aspectos em que se reconhecem alguns eixos de significação importantes – {doméstico / silvestre} e {comer / defecar} –, deve ser entendido em termos da sequência básica que vai da máxima indisponibilidade para o comportamento civilizado (representado pelo comer defecado) ao máximo de civilização (significado pelo comer cozido, em ambiente festivo). Nisto todas as encarnações femininas concordam, seja

qual for a caminhada comportamental específica para a aculturação que tenham simbolicamente feito.

CAP. 3. AS AFINIDADES ELECTIVAS

«A vida era uma corrida para a morte, e apenas o amor, na condição de moderador plástico, nos da[v]a a ilusão da personalidade.»
Aquilino Ribeiro²⁷⁷

O estudo dos atributos das personagens femininas, representadas por vários seres, não é suficiente para entrever o significado da nossa história, o qual resulta do jogo de elementos simbólicos associados à natureza e às atitudes de todos os actores que nela intervêm, com suas características somáticas e atitudinais. No posicionamento e configuração de todas elas é que se encontram as pedras com que foi construída a casa do sentido do nosso conto. Completam-se, pois, neste capítulo algumas das deduções feitas anteriormente, vendo em que medida os pressupostos utilizados até agora estão presentes na escolha dos animais rejeitados pela carochinha, deixando para o próximo capítulo o que, no mesmo sentido, se pode deduzir das características e atitudes do rato.

O ponto de partida da análise está na afirmação, que pensamos não ser contestável, de que actores diferentes podem ser utilizados em contextos idênticos para significar as mesmas coisas e as mesmas personagens podem ser colocados em situações diferentes para produzir sentidos dissemelhantes. Havendo, pois, vários animais disponíveis no meio físico conhecido pelo mitógrafo, pergunta-se que critérios foram por ele utilizados na escolha de um determinado conjunto de actores, de preferência a outro igualmente válido num outro sistema de relações, e que contexto foi criado para lhe impor o sentido desejado. Por outras palavras, o problema hermenêutico que se nos coloca é o de descobrir que categorias antagónicas foram incorporadas na escolha feita, na suposição, já antes afirmada, de que a simbolização se processa segundo uma metodologia dialéctica, na acepção popular do termo.

No desenvolvimento desta questão deve-se ter em conta que a liberdade inicial que o mitógrafo tinha de escolher *ad libitum* um determinado conjunto de animais é limitada pelas suas intenções e pelos pressupostos criados pela situação inicial. A arbitrariedade na escolha da primeira personagem, e de suas palavras e gestos, em função da sua natureza e carácter, define a entrada em cena de todos os outros actores, com vista ao desenlace desejado. Se com efeito, podemos comparar o mitógrafo a um semiurgo particularmente dotado,²⁷⁸ que se recreasse a estabelecer relações entre os seres – visíveis ou invisíveis, possíveis ou não – juntando-os e colocando-os em vários quadros de significações e estendendo os limites da criação imagética até às raias dos sentidos virtuais, de facto esta liberdade absoluta fica restringida desde o momento em que colocou a primeira pedra de

²⁷⁷ *Uma luz ao longe*, Lisboa, Bertrand, 1969, p. 17

²⁷⁸ O termo ‘semiurgo’ (de *semeion*+*ourgos*), construído à imagem de *demiurgo*, é utilizado aqui no sentido de *artífice* ou *produtor de signos*.

sentido. E se podemos considerar que a capacidade de simbolização dota o mitógrafo de uma espécie de caleidoscópio²⁷⁹ que lhe permite construir sentidos muito diversificados com um conjunto limitado de elementos, também é certo que os primeiros actores e acções determinam a configuração do conjunto. De facto, a perfeita diafania das coisas só existe antes do primeiro sacolejar do caleidoscópio. A configuração obtida com a agitação das coisas postas em contexto, fixa o sentido das cores e das figuras. A partir daí a lógica narrativa estabelece baías que não podem ser ultrapassadas. Dito de outra maneira, ao definir a situação inicial, o mitógrafo perde parte da sua liberdade de escolha e fica condicionado por regras rigorosas, embora não transparentes, de produção simbólica. Assim se compreende que, embora o número, variedade e diferente ordenação dos actores das versões em estudo possam sugerir o contrário, a sua selecção não é feita ao acaso; pelo contrário, conforma-se com regras precisas, já anteriormente enunciadas e em parte comprovadas.

Em função destes pressupostos, são analisados neste capítulo os atributos dos actores secundários da parte contística da história, os animais rejeitados pela carochinha, com suas características e acções, discutindo o contexto do namoro e dando atenção às razões da sua rejeição. Para tanto, serão analisados conceitos como ordem doméstica, manducação e elocução, nos quais sintetizamos as categorias empregues pelo mitógrafo para os trazer à acção.

1. O CONTEXTO DO NAMORO

Implícita ou explicitamente, todas as versões situam a história num contexto de namoro e casamento. Para utilizar os termos da V14, uma mais antiga em termos de recolha, «La carouchinha pôs-se à janela / a ver quem qu'ria / casar com ela». Logo em seguida dá a razão: ser «formosa e bonitinha». As versões completam-se umas às outras na definição desta beleza, justificada tanto pelos enfeites como pelos dotes físicos, embora as mais antigas prefiram falar da beleza associada ao vestuário e algumas das recentes a atribuam aos traços físicos, como ser coradinha (V28) ou pretinha e pequenina (V27). Por outro lado, em quase todas as versões é ela que se proclama «bonitinha e engraçadinha» (V13), «formosa e bonitinha» (V14), conquanto na V3 sejam os pretendentes a reconhecer-lhe tais dotes: «olhem a carochinha como está lavada e bonita à sua janela».

Seja como for, não é por ser naturalmente bela que a carochinha é requestada, como se viu anteriormente, mas porque está bonita à janela, onde é contemplada e admirada por quem passa. Beleza, com efeito, tinha-a antes de se enfeitar. Era, porém, como que uma beleza para si e não para os outros. De resto, só os enfeites, e não a beleza física, têm uma função estruturante na história pois só eles são retomados na narrativa quando o João Rato é enviado a casa em busca do leque por ela esquecido.

Esta exposição à janela faz supor uma casa suficientemente baixa para dela se entabularem conversas íntimas. No entanto, isto não concorda com a etnografia da habita-

²⁷⁹ Cf. Andrew LANG, «Introduction», in M. R. COX, *Cinderella, Three Hundred and Forty-Five Variants*, London, The Folklore Society, 1893, p. x.

ção em grande parte do país. Da mesma maneira não se encontra na história qualquer reflexo das etapas do namoro nas comunidades aldeãs em que o derriço longe da casa, dava lugar ao namoro à porta de casa e ao noivado dentro dela. De facto, algumas versões (v1, v2, v4, etc.) referem uma situação mínima do namoro, logo seguido do casamento, designadamente a v3, onde a carochinha, após ter ouvido a fala do ratinho, diz simplesmente: «‘Entra.’ Entrou o ratinho que, depois de casar com a carochinha, se ficou chamando João Ratoão.» Mesmo que o conto fosse uma imagem da realidade etnográfica, o que efectivamente não é, neste particular simplificá-la-ia em extremo.

Um outro aspecto relacionado com esta questão refere-se às razões que levaram a carochinha a querer casar. Não as mencionando, a maioria das versões limita-se a supor um nexos de causalidade entre o ter encontrado dinheiro e o desejo de casar. A v63, por exemplo, diz: a baratinha «enfeitou-se e pôs-se à janela, com a ideia de achar um noivo para se casar.» Noutras, porém, como na v13, são assinaladas razões psicológicas: «vivía muito triste por estar sempre sozinha em casa». No mesmo jeito psychologizante, Eduardo Schwalbach associa a sua pouca sorte à côr negra: «carochinha vive triste / Vive triste a carochinha. / Passa a vida toda entregue / aos arranjos da cozinha. / Carochinha é uma negra / de côr e gosto ruim. / Se passa pelos outros bichos / todos lhe fazem atchim!»²⁸⁰ Está bem de ver que a tristeza da carochinha, associada aos trabalhos da cozinha, é diametralmente oposta à interpretação que temos vindo a propor.

Este conjunto de factos suscita mais alguns comentários. O primeiro relaciona-se com o que foi dito no final do capítulo anterior a respeito da beleza física que só teria valor para a fixação da relação amorosa no casamento quando sobredeterminada pelo vestuário. De facto, o desencadeamento da relação de namoro depende mais dos modos de estar do que dos modos de ser. A ideia é expressa na v6 ao dizer que a carochinha «parecia uma imagem» com seu vestido novo. O amor parte, com efeito, de um fantasma construído idealmente na mente do amador (tão real como a donzela em que Vénus transforma a estátua que Pigmalião esculpiu),²⁸¹ quando não é o próprio amador que se transforma «na coisa amada / por virtude de muito imaginar», como dizia Camões.²⁸² No primeiro caso, a metamorfose é de natureza mítica e, no segundo, reduz-se a uma simples mudança psicológica, humanamente controlável. Se pois, como se disse acima, todas as noivas são belas, são-no sobretudo aos olhos de quem ama, já que a imaginação cria o ídolo que todo o amador venera.

A segunda achega diz respeito às estratégias narrativas utilizadas pelo mitógrafo, cuja mensagem é muito mais clara quando são referidos os actores e as suas acções do que quando são comentados os seus humores e estados de alma. As justificações psicológicas são, em geral, empobrecedoras, pois ocorrem quando o narrador trata de temas cujos referenciais simbólicos não domina, limitando-se, por isso, a exprimir regras relativas aos relacionamentos humanos.

²⁸⁰ Eduardo SCHWALBACH, *A história...*, p. 41; ID., *A história...*, *Fantasia infantil*, p. 45.

²⁸¹ Ovídio, *Metamorfoses*, lib. X, 243-297.

²⁸² Luís de CAMÕES, *Rimas*, ed. de Álvaro da Costa Pimpão, Coimbra, Almedina, 1994, p. 126.

2. A NATUREZA DOS ANIMAIS REJEITADOS

O número e natureza dos pretendentes ao casamento com a carochinha é muito variável. A maior parte das versões nomeia entre um e cinco animais. Algumas, raras,²⁸³ não indicam mais nenhum além do rato; e outras referem ter havido vários pretendentes, sem especificar nenhum.²⁸⁴ A questão do número não é, porém, significativa, já que ele depende de uma escolha mais ou menos ocasional, como na canção a ‘Loja do Mestre André’, onde vão sendo juntos instrumentos em função de objectivos lúdicos próprios. No entanto a enumeração de um grande número não é insignificante, pois mostra que, sendo tantos e tão bons os rejeitados, o escolhido é necessariamente excelente. Nesta lógica, os elencos longos vincam melhor a bondade da escolha final.

As menções feitas têm, porém, um interesse que ultrapassa a função narrativa. O elenco e a frequência dos animais chamados a representar um papel dentro da história delinham a imagem que os contistas faziam do mundo da sua experiência imediata. Assim, tomando as primeiras 63 versões do *corpus*,²⁸⁵ notamos que vem em primeiro lugar o cão (55), e depois o gato (40), o burro (38), o boi (22), o porco (21), e o galo (11).²⁸⁶ Estes resultados eram em certa medida previsíveis: os contadores foram buscar à quintã da casa rural os possíveis noivos da «domesticada» carochinha. Por isso é que quase todos os animais são de estimação ou úteis, mais dos primeiros do que dos segundos.

O elenco não é, porém, obrigatório: outros contadores, outro *corpus*, poderiam tê-lo organizado diferentemente, como de facto aconteceu no Brasil, onde as versões V64 e V65 dão uma imagem diferente dos pretendentes da baratinha. Na primeira, os animais rejeitados são o boi, o burro, o cavalo, o cachorro, o gato, o bode, o galo, o carneiro, o macaco, a onça, a anta, a capivara, o gambá e «muitos e muitos bichos»; e na V65 aparecem o cão, o elefante, a pantera, o rinoceronte, o leão, o papagaio, a onça, o tigre, o urso, o cavalo, o galo, o touro, o bode, o lobo e, segundo diz o texto, «nem sei quantos mais». Em ambas são, pois, acrescentados a um ainda reconhecível fundo «primitivo» de origem possivelmente portuguesa, vários animais selvagens só conhecidos dos efabuladores brasileiros. Na origem, porém, como se deduz da V63, com a mesma proveniência, apenas haveria animais caseiros e da *basse-court*: o boi, o cão e o gato. As V64 e V65 resultariam, pois, de adaptações recentes, elaboradas por intelectuais e por contadores menos atentos à tradição e ao contexto em que a história foi criada.

Em Portugal quase só há animais relacionados com a casa. As excepções, como se anotou, são o grilo, o lobo, o urso, o elefante e o sapo. Nas demais versões são evitados quer os animais demasiado domésticos quer os demasiado selvagens, como se a similaridade total criasse ruído na percepção do significado e a alteridade completa fosse demasiada expressiva, colocando a acção fora do referencial adequado. De facto, a impressão

²⁸³ Trata-se das V41 e V65, a primeira originária de Palmela e a última do Brasil. Uma outra versão, V50, que também não refere nenhum animal, é um caso à parte, pois está reduzida a dois motivos apenas.

²⁸⁴ V24, V28, V32, V35, V44, V49, V56.

²⁸⁵ Não entram nesta contabilidade as demais versões porque são, a vários títulos, atípicas.

²⁸⁶ Os animais domésticos menos mencionados são: o cavalo (5) o carneiro (4), o pato (4), o bode (2) o coelho (2) o cabrito (1), o pavão (1). As versões que mencionam animais não domésticos são as seguintes: o grilo (V23), o sapo (V51), o lobo (V15), o urso (V47), o elefante (V54 e V76).

que se tira da análise categorial dos animais mencionados é que os pretendentes foram escolhidos em função de uma limitada diferenciação visual e de uma aparente proximidade comportamental com a carochinha. Assim, o princípio de que o casamento é uma união de seres ontologicamente idênticos, não funciona nesta história porque ela tem como intenção mostrar a inviabilidade da associação matrimonial entre animais de espécies diferentes, que partilham do mesmo espaço vivencial.

Destas cinco exceções destacamos o grilo e o lobo, o primeiro porque especifica os princípios acima referidos e o segundo por, além disso, se encontrar numa versão antiga. Deixamos, assim, de lado os outros animais selvagens (o urso, elefante e sapo) por serem mencionados apenas em versões muito recentes, quando os contadores, como nas versões brasileiras, ou não dominavam as leis que presidiram à primitiva feitura da história, ou se não submeteram aos seus ditames.

Uma das razões para que apenas uma versão mencione a pretensão do grilo de casar com a carochinha estaria em que a semelhança visual entre ambos prejudicaria a percepção das diferenças determinantes da não escolha desses animais. De facto, a inviabilidade da relação entre a carochinha e os seus pretendentes é percebida mais facilmente quando a dissemelhança (ontológica, morfológica ou atitudinal) é mais notória. Ora tanto física como comportamentalmente o grilo e a carochinha são semelhantes. O *habitat* preferido por ambos é o mesmo, a casa e a cozinha. Por outro lado, segundo uma crença bastante comum, atestada em diversas localidades, o grilo que canta na lareira anuncia fortuna e felicidade,²⁸⁷ o que aliás concorda com a significado da expressão «ter grilo em casa», que equivale a ter sorte.²⁸⁸ Em consonância com isto, nas feiras da Lixa e de Penafiel vendiam-se «há anos, uns canudos dentro dos quais estava um grilo. Se alguém metesse o dedo mínimo num dos orifícios do canudo e deixasse que o grilo lhe chuchasse uma gota de sangue, ficava rico.»²⁸⁹ Neste entendimento, a atitude de carinho que o povo tem para com este animal estaria justificada nestas crenças que associam o grilo com a felicidade e a riqueza. E algumas destas associações também se aplicam à carochinha.

A razão da reduzida menção do lobo é possivelmente oposta a esta. Mencionado apenas numa versão (V15), de recolha antiga, o lobo requesta a formiga. Ora a formiga também só é mencionada nesta V15 e na V35, também de origem alentejana. Mas é frequente na tradição espanhola (Cap. 6.6). Por outro lado, não se deve esquecer o que se viu no Cap. 2 acerca da formiga rabiga que tanto mata a cabra-cabrês (uma cabra «toda cabra», selvagem no seu comportamento), como o lobo, deixando-o morto na casa que ele selvaticamente tinha ocupado (T2.7-T2.9).

²⁸⁷ Mário F. LAGES, *loc. cit.* Cf. ainda Leite de VASCONCELLOS, *Tradições populares...*, p. 169. A mesma ideia é registada em Gondomar onde o grilo que canta na cozinha é sinal de dinheiro a receber (Camilo de OLIVEIRA, *O concelho de Gondomar...*, IV, p. 347). Refere-se ainda que, segundo Hans Christian ANDERSEN («The Story of My Life», in suo *The Complete Works of Hans Christian Andersen*, London, Routledge & Sons, 1889, p. 724), o grilo teria a capacidade taumatúrgica de trazer os mortos à vida. O grilo que toda a noite cantou, junto do cadáver do pai do contista, foi assim interpelado pela mãe de Andersen: «Ele está morto [...] não o deves chamar, a Menina do Gelo já o levou.»

²⁸⁸ Consiglieri PEDROSO, «Tradições populares portuguesas», *O Positivismo*, 3, 1881, pp. 327-8 (1988, p. 211).

²⁸⁹ Cf. ID., *Ibid.*

A menção do lobo e da formiga na V15 resulta possivelmente da utilização de uma estratégia de significação que passa por mostrar a total inviabilidade das relações entre a formiga semi-aculturada e o lobo selvagem, ao mesmo tempo que desloca um pouco mais a diferenciação para o lado da selvajaria de ambos. Na verdade, de todos os heterónimos usados na tradição portuguesa, a formiga é a que menos distante está do lobo em termos da não-domesticidade. Entre eles mantém-se, porém, em termos de aculturação, a distância que basta a tornar claro que o casamento entre ambos era inviável. De facto, o lobo é o ser selvático por excelência, o epítome da máxima diferença ôntica e comportamental para com o insecto com que pretende casar-se. Sempre esfomeado, inábil e fácil objecto dos enganar da raposa esperta e matreira (que, por ex., come sozinha o carneiro caçado e enterrado por ambos²⁹⁰), nada nele é caseiro e doméstico. Se, pois, fosse utilizado mais frequentemente ficaria em causa a preferência do mitógrafo por animais que já tivessem iniciado um processo de domesticação. Mas, não obstante esta preferência, a tradição portuguesa poderia admitir o lobo entre os pretendentes. E, a haver tal personagem na história, devia aparecer juntamente com a formiga, em razão do que acontece nos T2.7-T2.9.

Um outro aspecto a pôr em evidência é a importância metodológica das observações feitas, delas se deduzindo que o sentido não está apenas nas funções, nos motivos ou nas estruturas narrativas mas também em todos os elementos que mostram como os actores são arrolados para a produção do significado. De facto, embora se não aceite a tese de que o conto reproduz a realidade ao ponto de nele poder ser entrevista a evolução das sociedades,²⁹¹ não se pode deixar de dizer que está nele reflectida como que numa pintura em que vários artistas fossem lançando imagens e cores, segundo procedimentos que, compondo uma narrativa, constroem imagetivamente a casa simbólica do «mundo», no sentido que lhe deu por Wittgenstein, segundo a epígrafe utilizada neste trabalho.

Daqui resulta que mal avisado andaria quem, procurando invariâncias estruturais nos contos, se esquecesse de que, ao utilizar códigos não imediatamente identificáveis, neles há recantos em que a lógica nem sempre funciona claramente. Se, pois, a quase totalidade dos animais preteridos na tradição portuguesa são domésticos ou úteis, e se, no conjunto, as frequências com que aparecem reproduzem uma domesticidade sobredeterminada afectivamente, é legítimo pensar que a realidade, para ali transposta paradigmaticamente, só pode ser reconstruída a partir da totalidade das versões, o que remete para algumas das observações metodológicas feitas na Prólogo e para o trabalho de contextualização remota ali enunciado.

3. AS CONDICIONANTES DA ESCOLHA DOS PRETENDENTES

Tendo sido assinalado a variedade de animais que são rejeitados pelas personagens femininas, pergunta-se se a ordem por que aparecem – genericamente referida em algumas observações antes feitas acerca do tamanho e das suas notas caracterológicas e ontológicas

²⁹⁰ Cf., por ex., Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares...*, I, pp. 34- 41.

²⁹¹ Sobre a matéria cf. Vladimir PROPP, *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981, 3ª ed.

– tem alguma coisa a ver com o sentido da história e com as estratégias narrativas nela utilizadas, com isso se pretendendo ver qual a regra que os contistas seguem na apresentação dos pretendentes rejeitados.

Tendo em conta que o escolhido é o rato, há teoricamente três processos de ordenamento dos animais em função do tamanho: aproximações sucessivas por redução das diferenças (reforçadas eventualmente no final por uma oposição ontológica); afastamentos progressivos (comandados pela ideia de uma *reductio ad absurdum* final); e processos compósitos, com várias relações de oposição nas respectivas sequências. As aproximações sucessivas são usadas por 19 das primeiras 53 versões portuguesas em que é feita menção de animais rejeitados.²⁹² Nestas 19 versões os animais são ordenados começando pelos mais avantajados e terminando nos mais pequenos. No segundo tipo, menos utilizado (9 versões), eles são chamados à narrativa de forma a tornar patente a impossibilidade do matrimónio com a carochinha, por serem cada vez mais dissemelhantes.²⁹³ O tipo compósito é usado por 25 versões, das quais apenas uma é antiga.²⁹⁴ Refere-se, por outro lado, que em 11 das versões incluídas no primeiro grupo e em 5 do terceiro, o gato vem antes do rato, o que parece indicar que a sua menção não é acidental mas devida à necessidade de tornar claro que o escolhido pela personagem principal só pode ser totalmente diferente dele.

Estas estatísticas mostram, por outro lado, que a estratégia narrativa mais lógica, a das aproximações sucessivas não foi assimilada por todos os contadores da história. Mas o facto de ser mais usada parece indicar que a regressão no tamanho é um dos critérios mais «primitivos» da escolha do noivo, não obstante uma das versões mais antigas (V2) seguir o modelo compósito. Estas incoerências não surpreendem: qualquer texto resulta da confluência de vários planos de significação que se entrecruzam, reforçam ou eliminam. E quando algum chama a atenção de quem aprende a história, tende a reproduzi-lo sem atender a outros que poderiam ser mais correctos.

No entanto, o tamanho dos pretendentes não é o critério determinante da escolha. Outros há, mais importantes, que podem ser agrupados em dois tipos: sociológicos e estético-ontológicos. Os primeiros dizem respeito às condições da sociabilidade e às regras de manducação; os segundos, à natureza dos pretendentes e à estética da comunicação. Estas categorizações, porém, nem sempre são extremes, como se vê pela fórmula usada na V44: «a carochinha era muito esquisita e não gostava de nenhum pretendente, um porque tinha a voz grossa, outro porque falava muito alto e ia acordar os seus filhos, outro porque não tinha maneiras.»

²⁹² As séries são as seguintes: V1: boi, burro, porco, cão, gato; V4: porco, cão, galo; V5: bezerro, carneiro; V6: burro, porco, cão; V8: cavalo, burro, porco, gato; V9, V21, V25, V46, V48: burro, cão, gato; V10, V27: burro, cão; V12, V55: cão, gato; V23: cão, grilo; V26: boi, cão, pato, gato; V33, V61: burro, cão, gato, galo; V34: porco, gato.

²⁹³ As séries são as seguintes: V3: galo e carneiro; V20: gato, cão e burro; V31, V45: cão e burro; V39: cão, burro, boi; V37, V42, V60: cão, porco; V43: porco, burro. A maior parte destas versões tem apenas dois animais.

²⁹⁴ Não tendo qualquer significado a organização deste conjunto, assinalam-se apenas as versões que seguem tal estratégia: V2, V7, V11, V13, V14-V19, V22, V29, V30, V36, V38, V40, V47, V51-V54, V57-V59, V62.

O comportamento incivilizado

Poucas são as versões em que o comportamento incivilizado constitui o único argumento de rejeição dos pretendentes. Encontra-se, no entanto, numa das versões mais antigas, a v3, onde à pergunta da carochinha sobre o que fazem os seus pretendentes, o galo responde, «Sujo-te a casa e faço: cu-cu-ru-cu»; e o carneiro, «Sujo-te a casa e faço: bél bél!». Ambos são rejeitados. O rato, pelo contrário, responde, «Varro-te a casa, lavo-te a roupa, saio contigo à missa e faço: chi, chi», o que leva a carochinha a convidá-lo a entrar. Neste texto está, pois, claramente expressa a oposição entre o agir segundo o instinto e o comportar-se civilizadamente. Os animais rejeitados, domésticos no *habitat* e selvagens no comportamento, agem segundo a natureza. O ratinho, selvagem por condição, aparenta ser sobrecivilizado ao propor-se fazer trabalhos que, na sociedade tradicional, ultrapassavam claramente as funções masculinas, como varrer a casa e lavar a louça. Porém o que diz não corresponde ao que faz.

Se pudesse ser extrapolado o significado desta versão, o conto diria que a elegibilidade para o casamento não depende da domesticidade dos animais mas de uma civilidade que está para além da domesticidade. Neste sentido o universo dos elegíveis é constituído por animais domésticos e selvagens. Mas só pode aspirar a ser eleito quem corte totalmente com a natureza. Assim a distância a percorrer pelos pretendentes até poderem ser escolhidos seria tanto maior quanto mais longe estivessem da civilização. Por outro lado, os textos parecem manifestar uma espécie de desconfiança por parte da personagem feminina em relação às boas intenções dos pretendentes. Daí que, para ser escolhido, o rato tenha de exprimir exageradamente a sua disponibilidade para executar trabalhos domésticos, indo além do expectável, como se, a haver um retrocesso na caminhada para a civilização, o seu comportamento ainda se mantivesse dentro de uma domesticidade razoável. Mas também aqui se mostra que o carácter do rato é deceptor, como veremos no capítulo seguinte.

Estas deduções parecem ser postas em causa pela v10. Aqui, os intervenientes são o burro, o cão, «muitos outros pretendentes» e o rato. As razões dadas pela carochinha para a recusa ou para a aceitação são complexas. Retendo as respostas referentes ao ordenamento da casa, elimina a oposição comportamental entre os pretendentes. O burro responde à pergunta sobre o que sabe fazer dizendo: «Varrer a casa, lavar a loiça, ir às compras e faço hi an, hi an, hi an...». Por isso lhe é dito: «Tu, não, porque zurras muito alto.» A mesma resposta, à excepção do som da voz, é dada ao cão, a quem a carochinha contesta: «Tu não porque depois ladras durante a noite e acordas-me a mim e aos meus meninos.» Ao contrário, ao rato que dá resposta idêntica, fazendo «ih, ih, ih», diz: «Ai que bonito que tu és e que voz maravilhosa tens! É contigo que vou casar.» Nesta versão há, pois, grande confusão nas razões de escolha, sobrepondo-se a beleza da voz ao ordenamento da casa. Não parece, no entanto, haver dúvidas sobre a natureza espúria desta versão tardia. A eliminação das oposições no comportamento dos animais é contrária à lógica que permeia quase todas as outras versões.

Note-se ainda a respeito das tarefas do rato da v3 e da v10, que, na primeira (v3), elas são domésticas («Varro-te a casa, lavo-te a roupa») e sociais («saio contigo à missa») e na v10 estritamente domésticas («Varrer a casa, lavar a loiça, ir às compras»). Entre as duas ocorre,

pois, uma restrição de funções, a qual consubstancia um dos aspectos do depauperamento simbólico. Por outro lado, as tarefas do rato inserem-se tanto num contexto pré-culinário como pós-culinário, mas não culinário. O varrer a casa (V3, V10) e o ir às compras (V10) fazem parte da primeira categoria; o lavar a louça (V3, V10), à segunda. O rato não se arroga, pois, a função específica e distintiva da carochinha que é a de ser senhora do fogo e dona da cozinha.

As categorias alimentares

Estes resultados levam a pôr em evidência o significado de um dos critérios mais frequentemente referidos nas versões, relacionado com os bens consumidos pelos pretendentes.²⁹⁵ A versão mais antiga do grupo (V2), dá o tom a todas as outras: os animais rejeitados (porco e cão) respondem à pergunta sobre o que é que comem dizendo: «Do que Deus deu»; o rato, pelo contrário diz: «o bom é meu». Os textos são praticamente idênticos noutras versões, algumas delas explicitando o que se entende por «o que Deus deu» e por «o bom é meu». No primeiro caso, temos a comida natural: palha, favas, ervas, cenouras, ossos, etc.; no segundo, o que é elaborado ou transformado culturalmente.²⁹⁶ As fórmulas «o que Deus deu» e «o bom é meu» codificam, pois, dois tipos de alimentos que se situam num eixo semântico que vai da natureza à cultura. Ora esta oposição {natureza / cultura}, polarmente consubstanciada no gato e seu peixe e no rato e seu queijo é determinante da oposição {animal rejeitado / animal aceite}.²⁹⁷ Por outro lado, os alimentos explicitamente referidos como bons – queijo, toucinho, presunto, chouriço, paio – representam a dimensão cultural num nível pré-culinário. De facto, em nenhum dos textos que mencionam a comida preferida pelo rato se supõe que ela seja elaborada pelo fogo da cozinha.

Reunindo, pois, estas categorizações e juntando-lhes outras exigidas pela lógica, estabelece-se a seguinte progressão no código alimentar: {cru → «cozido»-pelo-sal-ou-fermentação → cozido-na-água-pelo-fogo → assado | doce}. A primeira destas categorias definiria o

²⁹⁵ V2, V4, V14, V16, V29, V37, V39, V40, V47. Na V29 o tipo de alimento está associado à voz.

²⁹⁶ Na V16, a fala do porco é: «Tenho muito boa boca e como tudo o que Deus dá: a do burro: «Como palha, favas, ervas e o que aparece»; a do gato: «Como espinhas, mas gosto muito de carapaus»; e a do coelho: «Para mim as ervas tenrinhas e as cenouras são o melhor que há.» Pelo contrário, o comer do rato é: «Tudo o que encontro nas despensas: queijo, toucinho, presunto, chouriço, paio...» (Nota-se incidentalmente que esta versão atribui à carochinha o ser lambareira, o que é contradito pelas versões mais antigas.) De maneira semelhante, na V37, o cão diz: «Ó, eu como ossos, como restos de comida. Como bichos mortos que encontro. É toda aquela coisa»; o porco: «Como os burajos [sic], restos de comer e tudo quanto me deitam.» Pelo contrário o rato diz: «Ah, eu como o pão, eu como a manteiga, eu como de tudo o que é melhor.» Finalmente na V47 a carochinha rejeita o cão porque só come ossos e ela não gosta nada de ossos e o gato porque come «Espinhas de peixe, que horror!». Mas o rato come toucinho e, porque a carochinha também gostava de toucinho é escolhido.

²⁹⁷ Algumas versões introduzem algumas perturbações neste esquema teórico. Como se lê na nota anterior, na V37 os animais rejeitados comem restos de comida, o que supõe uma elaboração cultural (em rigor, pós-cultural porque não utilizável culturalmente); e na V26 o rato come «de tudo», o que, correspondendo aos hábitos alimentares desta espécie de animais, é eliminado nas outras versões porque o que interessa no conto é pôr em evidência o carácter incipientemente cultural do rato. Esta versão obnubila, pois, a apetência do rato pelos bens culturais. Não se deve dar, porém, importância a tais excepções, designadamente por serem poucas e por poderem ser atribuídas ao desconhecimento dos esquemas tradicionais, recitadas como forma em tempos recentes.

alimento dos animais rejeitados, e a segunda a do animal escolhido. O penúltimo membro da série não foi ainda estudado porque define um outro momento da história, a boda do casamento, o que nos leva a concluir que o conto estaria, de alguma maneira, construído em função desta sequência de modos de comer. No caso do rato, a história supõe um progresso em termos da ordem apresentada (do cru para o «cozido»-pelo-sal-ou-fermentação; no da carochinha, segundo a ordem inversa já que ela rejeita guloseimas para poder regalar-se com as comidas cerimoniais do casamento, constituídas à base do que é cozido na água pelo fogo. Ambos se deveriam encontrar no cozido-na-água-pelo-fogo. Mas o rato falta ao encontro por se ter querido apropriar sozinho do que fervia no caldeirão.

Utilizando estas categorias, pode-se dizer que a escolha dos pretendentes é feita em função da dialética {comer natural / comer cultural}, mesmo que o comer cultural seja aqui expresso apenas por alimentos sujeitos a uma «cocção-natural» induzida culturalmente e não a uma «cocção-totalmente-cultural» produzida no fogo, a qual tem uma dupla expressão: cozido e assado. E a análise leva a deduzir que só está apto para o casamento quem iniciou ou está avançado na socialização. Não se diz, todavia, nem está garantido, que este início de caminhada seja suficiente para que o casamento tenha êxito: a sequência da história mostra que não.²⁹⁸

Alguns destes sentidos subentendidos levam a aprofundar um pouco mais as razões que levam os animais preteridos a comer cru e o rato a enveredar pela senda da aculturação, comendo comidas sujeitas a um cozimento pré-culinário, procurando nisso a razão de ser da progressão simplificada {cru → cozido → assado}, que acompanha a história, e à qual se voltará.

Comer selvagem

A compreensão do significado de expressões como «o que Deus deu» e «o bom é meu» pode ser entrevista em vários textos populares relativos à diferenciação entre os animais, alguns deles definidos como selvagens e outros como domésticos, em função da comida que ingerem. Nesta diferenciação o lobo é o paradigma da selvajaria, ao passo que o porco e o burro são tomados como epígonos da domesticidade. Tentemos, pois, ver o que significa este extremar de categorias, que desde Karl Marx e Max Weber²⁹⁹ sabemos permitir compreender melhor o que está contido na realidade, constituída por pequenas diferenças, indeclináveis por olhares não treinados teoricamente.

A natureza selvática do lobo está associada aos seus hábitos alimentares. Várias narrativas populares elaboram o conceito. Resumimos em seguida quatro.

²⁹⁸ Acrescente-se que as versões longas de Eduardo SCHWALBACH (*A história...*, p. 34; ID., *A história...*, *Fantasia infantil*, p. 36) estão conformes com a tradição. Na verdade, o príncipe transformado em rato «vai direitinho / para o seu buraquinho / contente trincar [ou roer] / pão, queijo e tocinho.»

²⁹⁹ O valor heurístico de conceitos como burgueses e proletários do primeiro e tipos ideais do segundo é notório: ao polarizar a realidade, permitem referenciar teoricamente as suas diferenças mínimas e assim compreendê-las.

T3.1: *Os três estudantes*

Recolhiam de férias três estudantes e encontraram no caminho um lobo morto». Combinaram que «ficaria livre de pagar o jantar na próxima estalagem» aquele que «proferisse melhor sentença». Disse o primeiro: «Aquele lobo / Por onde andou / Do que comeu / Nada pagou». Ao que retorquiu o segundo: «Aquele lobo / No meu sentido / Comeu só cru / Nada cozido». E o terceiro contestou: «Eis ali um lobo / P'lo que manifesta / Das suas jornadas / A pior foi esta».³⁰⁰

T3.2: *Botar prosa ao lobo*

Três homens que foram para uma romaria decidem «botar prosa ao lobo» que encontraram morto, tendo dito o primeiro: «Aquele lobo tem andado mais vezes descalço ca calçado»; o segundo: «Aquele lobo tem comido mais carne crua ca cozida»; e o último: «Aquele lobo tem ficado mais vezes descalço que ido a ela.»³⁰¹

T3.3: *O juiz do Soajo*

Três rapazes que iam na encosta do Soajo encontraram um lobo e quiseram «dizer um verso ao lobo», devendo pagar um jantar o que pior versejasse. O primeiro disse: «Este lobo, enquanto viveu, nunca le outra aconteceu.» O segundo: «Este lobo, por onde tem andado, sempre tem feito grande estrago.» E o último: «Este lobo enquanto vivo, comeu mais cru que cozido.» O juiz sentenciou: «Dissestes bem. Então como de facto pagais três, comemos quatro.»³⁰²

T3.4: *A graça estudantesca*

«Três estudantes que seguiam para casa em férias, encontraram um lobo morto», que, segundo um, merecia «um necrológio». Quem o fizesse melhor, não pagaria o jantar. O primeiro declamou: «Aquele lobo / Por onde andou, / Quanto comeu / Nada pagou.» O segundo: «Sim, esse lobo, / No seu sentido, / Comeu só cru, / Nada cozido.» O estudante do alvitre disse: «Quando este lobo / Dormia a sesta, / Não dormiu nunca / Uma como esta. // Eis aí um lobo, / Pelo que manifesta, / Das suas jornadas / A pior foi esta.» O juiz a quem pediram que decidisse que quadra tinha mais chiste disse que todas tinham pilhas de graça: «Pelo que os senhores dizem, / E eu vejo nos autos / Os três pagam o jantar / E comeremos quatro.» Os estudantes «combinaram pregar uma peça ao juiz» mandando

³⁰⁰ Cf. F. X. d'Athaide OLIVEIRA, *Contos tradicionais...*, II, p. 91 (ed. 1905, pp. 127-8). Texto da tradição de Algoz, concelho de Silves. Derivam de idêntica inspiração poética as seguintes quadras de um conto de Aquilino RIBEIRO (*Quando ao gavião cai a pena*, Amadora, Bertrand, 1972, p. 107), possivelmente de origem popular: «Este lobo não ia à missa, / Nem à missa nem ao sermão; / Comia cabra à sexta-feira, / Não tem absolvição.» «Este lobo era herege, / Devoto de Barzabu, / Comia cabra, comia ovelha, / Ferrem-lhe as ventas no cul» A incivilidade do lobo é aqui referida à sua não observância dos preceitos da religião e à sua preferência pelo comércio com o demónio. A religião seria, pois, a expressão máxima da cultura, significada no ir à missa e ao sermão e não comer carne à sexta-feira.

³⁰¹ J. Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares...*, II, p. 111. No texto acima não há nenhuma indicação do que significa a expressão «ido a ela», embora se deva supor que tenha a ver com o oposto a andar descalço.

³⁰² Alda SOROMENHO e Paulo SOROMENHO, *Contos populares...*, II, p. 225-6. Texto recolhido em 1975, em Barral, concelho de Ponte da Barca.

que «cozessem um paio e o pusessem partido na mesa em três partes: Sentaram-se à mesa e um dos estudantes espetou logo o garfo num dos bocados, dizendo: ‘Em nome do Padre / Este me cabe.’ O segundo fez o mesmo, e nomeou: ‘Em nome do Filho / Este comigo.’ O juiz, com acção executiva, agarra o último pedaço: ‘Em nome do Espírito Santo / Antes que fique em branco.’ O juiz lembrou-se a tempo do tempo que fora estudante.»³⁰³

Estilisticamente, as quadras do elogio fúnebre do lobo não são do melhor que há na literatura oral, embora as dos T3.1 e T3.4, de metro pouco comum, pareçam ter tido tratamento erudito. Em todas elas, porém, os conceitos são consentâneos com as concepções populares sobre a natureza dos animais selvagens representados no lobo, ao porem em evidência não só o que é comum a todos os animais, domésticos ou não (morrer, não pagar nada pelo que comem), mas também o que é específico do lobo (fazer grande estrago, comer tudo cru e nada cozido). Dizem, pois, que a civilização e a domesticidade se manifestam no comer cozido; e a selvajaria, no comer cru.³⁰⁴

Estas conclusões são tão claras que quase dispensam outros testemunhos. Não se deixará, no entanto, de incluir um texto da tradição francesa que as confirma, de forma muito original.

T3.5 Quando o lobo quer fazer cozer a carne

«Era uma vez um lobo apanhou uma ovelha. Comera-a quase toda – só lhe restava uma perna – quando deu conta que o luar brilhava na noite, longe, muito longe, no extremo dos campos: era a lua que nascia [...] ‘Há gente que faz fogo lá além. E se aproveitasses? Ouviste dizer que a carne de

³⁰³ Teófilo BRAGA, *Contos tradicionais...*, I, pp. 255-6. Não é indicada a localidade de origem deste conto. Cf. três outras versões em A. Nunes PEREIRA, *Os contos de Fajão*, Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico, 1989, pp. 57-9, nas quais se encontram versos semelhantes aos reportados acima, a saber, na primeira: «Este lobo desde que nasceu / Nunca tal aconteceu [...] Este lobo logo que foi nado / andou mais tempo descalço do que calçado [...] Este lobo em toda a sua vida / Comeu mais carne crua que cozida»; na segunda: «Este lobo desde que foi nado / andou sempre mais descalço do que calçado [...] Este lobo, em vida / Comeu mais carne crua que cozida [...] Este lobo desde que nasceu / Foi esta a pior jornada que deu»; na terceira: «Este lobo, enquanto vivo / Comeu mais carne crua que cozida [...] Este lobo enquanto nado / andou mais tempo descalço do que calçado [...] Este lobo dormiu muita sesta / Mas nunca dormiu nenhuma como esta».

Temos na nossa colecção uma outra versão, semelhante às anteriores, contada por D. Silvina Santos, de Algodres: «Iam três estudantes por um caminho fora e encontraram um lobo morto. E depois também passou outro sujeito e o outro sujeito vai ele assim: os senhores se forem capazes de dizer uma quadra a este lobo que seja certa vão ali comigo à taberna e pago-lhes uma merenda. Pois bem. Disse assim um deles muito depressa: ‘Este lobo, quando foi vivo, comeu tudo cru, nada cozido.’ Vai outro assim: ‘Este lobo, quando pelo mundo andou, quanto comeu nada pagou.’ E o outro: ‘Este lobo, quando dormiu a sesta, nunca dormiu uma igual a esta’. E o sujeito lá foi para a taberna e em vez de mandar vir quatro, que eram quatro, mandou vir três sandes e três copos de vinho. Vai o primeiro estudante: ‘Em nome do Padre, este preparado.’ [Vai o segundo]: ‘Em nome do Filho, este peguinho.’ E o terceiro: ‘Em nome do Espírito Santo, antes que fique em branco.’ E ele [o sujeito] ficou em branco.»

³⁰⁴ A ideia é reforçada nos textos pela expressão, de tudo o «que comeu / nada pagou». A oposição {cru / cozido} é menos clara em T3.3 e nos textos referidos na nota anterior, onde se diz que o lobo comeu mais carne crua que cozida, o que parece resultar de uma adulteração de um texto semelhante ao recolhido em Algodres. Mas mesmo estas fórmulas depauperadas manifestam a natureza selvática do lobo no que se diz ser uma «preferência» pela carne crua quando na realidade come sempre cru.

ovelha era melhor cozida do que crua: eis o momento de saber se é verdade.’ Sentou-se sobre o rabo, bem direito, e começou a expor a perna da ovelha à luz, voltando-a bem para aquela mancha de luz. De tempos a tempos, dava-lhe uma mordidela. ‘Hei! Não acho muita diferença. Deixemos cozer.’ E recomeçava. Voltava-a de um lado, depois voltava-a do outro. E ia provando. Esteve assim um bom pedaço. ‘Bah! bah! disse por fim, basta! Eh! estaria aqui ainda amanhã de manhã. Tudo isto são tolices. Eu sou como o meu pai: gosto tanto dela crua como cozida.’ E engoliu o seu pedaço de carne e partiu, pelos campos, à procura de outras rezes. E desde então continuou sempre a comer carne crua.»³⁰⁵

Este conto dramatiza o que a tradição portuguesa diz, ser da natureza do lobo comer cru. Tanto ele como seu pai não dominam o fogo. Assim, a sua tentativa de apropriação do que coze a carne, não se dirige aos raios do sol ou ao fogo terrestre mas aos raios de luar, não sabendo que o fogo reflectido na lua não cozinha os alimentos. E porque não ultrapassa a sua natureza selvagem, só pode comer selvaticamente.

Este conjunto de observações pode ser resumido na fórmula, {cru / pré-cozido // selvagem / doméstico}, ou seja: o cru está para o pré-cozido assim como o selvagem está para o doméstico. O lobo seria o representante máximo da selvajaria.

Comer civilizado

As características do comer selvagem só aparecem com clareza no lobo. Os outros animais – meio-selvagens, para-domésticos ou domésticos – colocam-se ao longo de um *continuum* que vai da radical selvajaria às atitudes totalmente civilizadas. E, sendo mínimas as diferenças existentes entre eles, não é fácil a sua categorização. Este facto, reflecte-se, aliás, na interpretação trabalhosa suscitada por alguns textos, como o que apresentamos em seguida numa versão simplificada, em que também normalizamos a dicção e a grafia original.

T3.6: O burro e o porco.

O burro e o porco estavam cada um no seu curral. O burro, «com as orelhinhas direitas só comia uma boca de palha que o dono lhe deitava seca»; e «o porco, boa farinha». O porco diz para o burro: «Então, estás aí a comer um pouco de palha seca. És um gajo muito selvagem. Estás aí a comer uma boca de palha! Não vês aqui eu a comer boa farinha, bom grão, bom tudo? E diz assim o burro: ‘Está bem. Eu concordo com isso. Olha eu já aqui estou há sete anos. Já aqui estou há sete anos.’ ‘Mete-te de barriga para o ar, como uma pata.’ ‘Então porquê?’ ‘Então já não comia mais disso, porque mais depressa me mato.’»³⁰⁶

Uma primeira observação a respeito deste texto refere-se à última fala do burro, incorrectamente dita pelo informador ou transcrita pelos editores. O texto correcto deverá ser – «porque mais depressa *te* matam» – já que se trata de um remoque dirigido pelo burro

³⁰⁵ Marie Louise TENEZE, *Le conte populaire français*, III, Paris, Maisonneuve et Larose, 1976, p. 138.

³⁰⁶ Alda SOROMENHO e Paulo SOROMENHO, *Contos populares...*, I, p. 4. Texto oriundo de Juncal, do concelho de Porto de Mós.

ao porco. A segunda é relativa às gradações de domesticidade implícitas no texto e ao resultado do comer selvagem e elaborado, as quais não têm paralelo na história da carochinha, onde se supõe que todos os animais rejeitados (burro, porco, cão, etc.) são tomados como incivilizados por comerem coisas naturais. No T3.6, ao contrário, procede-se a uma análise mais fina das diferenças entre o comer do burro e do porco, descobrindo-se-lhe diferenças que não estão presentes na nossa história. A terceira, diz respeito à expressão utilizada pelo porco, comer de tudo o que é bom, pela qual o pensamento popular estabelece a distância entre o comer puramente natural e o que incorpora algum investimento cultural.

O tratamento diferenciado da domesticidade em função da comida quando comparado com os T3.1-T3.4 e com a V1, mostra que o que determina o sentido é a posição que as características dos actores ocupam na narrativa. Na verdade, para a história da carochinha não era importante a distinção entre o burro e o porco, mas entre todos os animais e o rato. Por isso, nela foram eliminadas as distâncias alimentares entre aqueles dois animais. Ou seja, ao polarizar o comer do rato por contraposição com o de todos os outros animais, o porco e o burro só poderiam ser tomados como idênticos em termos alimentares.

Mas o valor do T3.6 para o nosso argumento não se fica por aqui, já que nele é estabelecida uma relação entre o comer aculturado e a morte. Como refere o texto (colocando «matam» em vez de «mato» na frase final), o burro diz ao porco que morre porque come um alimento não inteiramente natural, a farinha (semelhante ao queijo em termos da cultura nele incorporada), a qual pode ser codificada como um elemento-pré-culinário-trabalhado-culturalmente. O que parece implícito no texto é que o comer «selvagem» permite ao burro ter uma estadia em casa dos donos mais longa do que o porco que come coisas elaboradas. A farinha, «cultural» no sentido referido, estaria, pois, associada a uma morte precoce. A domesticidade dos animais seria, pois, tanto mais perigosa quanto mais extrema. O texto insinua, além disso, que o burro come parcimoniosamente enquanto o porco se ceia de comida. A vida longa resultaria de comer natural e comedido e a morte precoce do comer cultural excessivo. Assim, no conjunto destes textos, os animais selvagens opõem-se aos domésticos, e estes desdobram-se em mais ou menos domésticos, conforme comem mais cozido ou mais cru. E os que comem mais culturalmente têm uma vida determinada não pela natureza mas pelo homem.

Estas noções também estão presentes na história da carochinha: ela contém o desejo de comer, renunciando às guloseimas, ao passo que o rato come o que não deve, quando e como não convém. Mas é o facto de comer coisas «culturais» que terá induzido a carochinha a escolher o rato como noivo. Os sinais retirados dos textos são claros; e o argumento também: sendo o casamento a manifestação máxima da aceitação das regras sociais, é necessário que os noivos mostrem uma disposição, natural ou adquirida, para as cumprir. A carochinha possuía-a em abundância: não só come bens culturais (sendo mesmo deles produtora) como até se dá ao luxo de lhes preferir outros ainda mais expressivos da sua sobreaculturação. A sua preferência pelos enfeites em vez das guloseimas seria a expressão de uma caminhada de socialização há muito concluída e bem sucedida.

No que se refere ao rato, atendendo apenas ao que diz de si mesmo, dever-se-ia pensar que ele teria concluído um percurso de aculturação semelhante. Mas não: só passou

do comer cru ao comer cozido por cocção natural. Por isso prefere bens imperfeitamente culturais. Não deu, pois, o salto para a sobrecultura exigida pelo casamento, nem controlou os seus instintos primários de manducação. Assim, no dia do casamento, come alarve e solitariamente – ou seja naturalmente – bens que estavam destinados a ser comidos cerimonial e colectivamente. E tão radical é a sua atitude que se esquece da missão por si assumida: buscar o leque consubstanciador dos bens necessários à relação.

Em síntese, a comida ingerida pelos actores exprime não só a natureza de cada um mas também o seu carácter e aptidão para a sociabilidade necessária ao casamento.

A elocução

Entre os critérios usados pela carochinha para escolher o seu noivo está a voz deles: os que a têm feia são preteridos, o que a tem bela é recebido em casa. A voz é mesmo um dos critérios mais frequentemente utilizados no *corpus*, quer isoladamente,³⁰⁷ quer associado, excepcionalmente, à manducação e a outros critérios. São várias as versões que a referem simplesmente sem a classificar, como a V12: à pergunta da carochinha, o cão responde, «Tenho a voz que Deus me deu, ão ão», ao que ela replica, «Ai não, a ti não quero, melhor marido que tu espero». A razão está (como se diz expressamente a respeito do gato) no facto de a voz lhe não agradar. Mas não é dito explicitamente porquê.

Algumas versões ainda são mais parcas em justificações. A V18, por exemplo, diz simplesmente que «A prova que [os animais] tinham de fazer para ser aceites era mostrar a voz. Veio o boi, mas ela não quis. Veio o burro, depois o cão, o gato, o cavalo mas ela não quis nenhum deles. Veio por fim o rato. Ela gostou muito dele e aceitou-o para marido». Todavia há versões que avaliam a voz em termos estéticos. Na V6, por exemplo, é rejeitado quem tem a voz grossa e aceite quem a tem fina; na V17 é mencionada a voz feia, desagradável, ou temerosa; e na V15 fala-se de vozes que espantam o sono.

Pondo de lado uma ou outra excepção, o grupo é bastante sóbrio em justificações. As que são referidas apontam para os conceitos de {beleza / fealdade}, estando este último termo, por vezes, codificado em termos do barulho (V33, V49) que impede de dormir (V53), ou do susto que ele provoca (V31). No entanto, também há versões, como a V19, que mencionam simplesmente o fundamento psicológico da rejeição dizendo que a carochinha gostou ou não da voz dos pretendentes. E não faltam exemplos que, aos conceitos de beleza e fealdade, juntam outras qualificações das vozes – {ásperas / doces} ou {invasivas / discretas} – que determinam, respectivamente, o mau ou o bom entendimento conjugal ou familiar. Algumas versões dizem, com efeito, que as vozes dos animais rejeitados acordam a carochinha de noite, ou os meninos, ou a carochinha e os meninos.³⁰⁸

O bem-estar da família é, assim, uma das preocupações maiores da nossa heroína, sendo as características da voz do rato propícias ao sono tranquilo. Na V27 os pretendentes são mesmo rejeitados porque a falta sonoridade das suas vozes causam dores de cabeça à carochinha.

³⁰⁷ V6, V12, V17, V18, V19, V31, V33, V38, V43, V46, V49, V53.

³⁰⁸ Carochinha: V5, V20, V25; meninos: V1, V9, V11, V25, V30, V52, V60, V62: carochinha e meninos: V21, V22, V58, V61.

Nas v7 e v8, o som desagradável das vozes animais não se refere só à carochinha e ao seu grupo doméstico restrito, mas também à vizinhança. Na primeira, ao porco que guincha, ao cão que faz ão, ão, ao burro que zurra e ao gato que faz miau, miau, a carochinha diz: «Ai, Deus me livre, que me acordas a vizinhança!», nada se dizendo do rato. Mas a v8, que repete quase *ipsis verbis* estas expressões, refere explicitamente que o rato não incomoda ninguém.

Sendo estes os factos, pode-se perguntar se estas duas versões reproduzem um traço tradicional ou se, pelo contrário, não resultam de uma originalidade da sua redactora, Ana de Castro Osório. Sabe-se, com efeito, que a etnógrafa mangualdense costumava reelaborar os textos tradicionais, por vezes substancialmente, fazendo deles breves peças literárias.³⁰⁹ Deve-se, no entanto, dizer que, pesem embora esses manuseamentos, por vezes reconhecíveis, interpretava bem a tradição, guardando os contos por si reescritos as boas marcas das histórias populares. Por outro lado, não se pode deixar de ver no critério «acordar a vizinhança» uma simples extensão do que é dito nas versões que falam do bem-estar familiar. Difícil seria, com efeito, que houvesse paz na vizinhança se alguém zurrasse, grunhisse ou ladrasse de forma a acordar a carochinha e seus meninos, sobretudo nas casas em correnteza, contíguas e juntas umas às outras, como acontece em muitas aldeias portuguesas. O que está, pois, suposto na v7 e v8 é que o casamento instaura novas relações entre os esposos e com a vizinhança, sendo a mulher, no contexto do casamento ginelocal em que a história decorre, a sua principal guardiã. E dada a aculturação desta, nada mais natural que não queira introduzir em sua casa alguém que, pelo seu comportamento nocturno pouco civilizado, prejudique o equilíbrio relacional por ela conseguido.

Pode-se, pois, concluir que neste conjunto de versões se fazem várias extensões do critério da elocução, desde a simples estética da voz à ressonância sociológica dos seus efeitos domésticos e comunitários. Ora estas extensões, naturais e necessárias, são como que interpretações do que está implicitamente contido nas versões que apenas mencionam a voz. Nelas se diz que as atitudes da carochinha são as de uma boa mãe de família e dona de casa, preocupada não só com o bem-estar de todos os seus, principalmente dos mais pequenos, mas também com a harmonia das suas relações sociais imediatas. Ora as atitudes subsequentes do rato estão no polo oposto, o que define um ser fechado em si mesmo, egocêntrico e, em última análise, anti-social.

Os fundamentos estético-ontológicos

Existe um último grupo de versões recentes, que usam como motivo de rejeição e aceitação dos pretendentes critérios que podem ser classificados directamente como estético-ontológicos. As expressões empregues vão da fealdade dos pretendentes rejeitados (v24) às suas características biológicas: ladram, deitam pêlo ou são grandes (v54), foçam e mordem (v42) ou miam e ladram (v57), etc. E quando nelas se não referem características

³⁰⁹ Esta afirmação pode ser comprovada comparando alguns dos textos por ela oferecidos a Leite de Vasconcellos com os que publicou nas *Histórias maravilhosas da tradição popular portuguesa*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, [1952]. Ver, por exemplo, a «História do careca» em Leite de VASCONCELLOS (*Contos populares...*, I, pp. 514-22) e em *Histórias maravilhosas*, I, pp. 35-48, ou «As três cidras do amor», nas pp. 579-83 do vol. I dos *Contos* e nas pp. 81-95 do vol. II das *Histórias*.

constitucionais, explicita-se a estética da voz. Na base, porém, estão as mesmas considerações de natureza ontológica que nas versões que falam da voz e da manducação, o que mostra que o mitógrafo compreendeu as regras da boa narrativa popular que obrigam a exprimir o sentido em actos e em características somáticas e não em sentimentos. De facto, mesmo quando a rejeição é justificada pelo «gosto» da carochinha, estão subjacentes características ônticas e atitudinais.

O que está, pois, em causa, nestas e nas versões comentadas anteriormente são as duas funções da boca: e emissão de vozes desagradáveis ou agradáveis, e a absorção de alimentos mais ou menos culturais. No primeiro destes critérios está expressa a capacidade relacional e de abertura ao outro; no segundo, a necessidade de perpetuação do indivíduo, variável segundo a natureza dos actores. No entanto, as diferenças entre eles, em termos de fala, não têm reflexos directos na continuação da história. Ao contrário, o código alimentar aparece mais vezes, constituindo mesmo um dos seus princípios organizadores.

Porém, o código manducatório é ambíguo, pois nele está contido um duplo sentido de «comer» – físico e simbólico –, o primeiro referido na primeira parte da história e o segundo na lengalenga. Mas a complementaridade entre eles, fundada na coerência das duas partes da história, não pode ser posta em dúvida embora não explicitada directamente no texto. Está, de resto, fundada na razão e na etnografia. É, com efeito, lógico supor que nesta história de namoro, boda, casamento e procriação, estejam supostas as duas formas de «comer». Por outro lado, há textos na etnografia que confirmam esta dedução. Num deles – aqui não reproduzido por utilizar termos demasiado crus e explícitos –, uma princesa escolhe um soldado para casar em razão da sua capacidade genésica.³¹⁰

Sendo este tipo de expressões muito do gosto popular, mais de admirar é o delicado trabalho simbólico a que o mitógrafo da história da carochinha se entregou, dizendo coisas com implicações sexuais muito mais profundas do que as colocadas no texto que acabámos de referir, mas encobrindo-as de tal maneira que todos os podem repetir sem risco de ofender sensibilidades mais delicadas. A civilidade da história também a isto se estende.

Pondo, porém, de lado, neste momento, esta questão central e retornando aos códigos iniciais da fala e da comida que determinam a escolha do noivo, insistimos em que eles se completam: o rato, por um lado, tem a fala doce e agradável ao ouvido e não perturba o sono da carochinha e de seus filhos ou a paz com a sua vizinhança; e, por outro, em termos manducatórios, teria superado o comer segundo a natureza. Estes critérios convergem em significar que o rato estaria apto ao casamento, por ter superado o estado de pura natureza. Por isso é que tem a fala doce e fina e come coisas «culturais», boas, pré-cozinhadas. Pode-se, pois, deduzir que a carochinha é uma noiva delicada e com exigências que só podem ser satisfeitas por quem já tivesse começado a aculturar-se. Por isso rejeita os animais «naturais», caracterizados pela aspereza, pela força, pelo tamanho e pelo comer cru. Ao invés, fica seduzida pela doçura, pequenez, meiguice e comer «cultural» do rato.

Definindo, em suma, a caminhada civilizacional em termos do código da fala {alto-grosso-áspero / suave-fininho-baixo} e a do comer categorizado em quatro etapas, {cru → ‘cozido’-pelo-sal-por-fermentação-ou-pelo-fumo → cozido-na-água-pelo-fogo → assado |

³¹⁰ Cf. Alda SOROMENHO e Paulo SOROMENHO, *Contos populares...*, I, p. 296.

doce}, verifica-se que o rato age de acordo com o segundo termo do código da fala e só cumpre, segundo as suas próprias palavras, a segunda fase do código manducatório. Este défice de socialização estaria relacionado com a morte que o atinge quando tenta, de forma errada e equívoca, avançar para a terceira etapa do código da manducação (cozido-na-água-pelo-fogo).

4. A RELAÇÃO {COMER / VESTIR}

Sendo a temática da comida central no entendimento da história, o seu aprofundamento deve ser continuado através do estudo das relações entre {comer / vestir}. Nele serão analisadas, em primeiro lugar, as condições em que estes dois actos definem a incivildade, para, logo a seguir, completar algumas das reflexões feitas anteriormente sobre as atitudes da carochinha em relação à comida e ao vestuário. Não se desenvolverá, no entanto, aqui um terceiro aspecto do comer, formulável em termos da implicação {comer → morte}, por ainda não terem sido referidos todos os elementos necessários à sua compreensão. Deixamo-lo para o Cap. 4.8. De momento estudaremos as outras relações de identidade e oposição entre estes conceitos.

A identidade {comer = vestir}

A compreensão do que está suposto na equivalência {comer = vestir} não é indiferente para a continuação do nosso estudo, como confirmaremos mais adiante, designadamente no Cap. 7. Mas a ideia é estranha. E as imagens subjacentes não podem deixar de ser consideradas repugnantes: alguém engolindo o seu vestuário ou virando o estômago do avesso e revestindo-se da comida nele guardada, confundindo o interior com o exterior e riscando assim do pensamento uma das estruturas originais da compreensão do mundo. A etnografia, porém, atesta esta equivalência.

O primeiro testemunho é retirado de um conto que diz, a respeito de uma cadela selvagem, grande, magra e escanzelada, que «veste da panela»,³¹¹ expressão que, atentando no contexto, traz à lembrança o que se disse a propósito do lobo e do seu comer selvagem (T3.1-T3.3). Esta forma de vestir querará dizer que o vestuário do animal é integralmente retirado do alimento, não havendo mais nada que ele possa envergar.³¹² Segundo este conto, o animal não pode tirar grande proveito do alimento dado pelo dono: tão insuficiente era que só se lhe notavam os ossos. O interior era, pois, contíguo ao interior. Mas mesmo que a cadela não fosse tão magra, não ultrapassaria a sua condição de só vestir da panela: para quem come «natural», o comer e o vestir não se distinguem.

Estas deduções são confirmadas por um conto em que se fala da equivalência entre fato e bandulho. Um menino divide um burro morto por diversos animais que, postados à

³¹¹ ID., *op. cit.*, II, p. 423.

³¹² A este propósito, nota-se que no francês parecem ter sido desenvolvidas ideias diferentes destas: «habiller» significa a preparação para cozinhar, como se, para ser comida, a carne precisasse de ser revestida de uma pele ou vestuário simbólico. Assim, no «Petit Poucet», lê-se que o ogre «flairait à droite e à gauche, disant qu'il sentait de la chair fraîche. Il faut, lui dit sa femme, que ce soit ce Veau que je viens d'habiller, que vous sentez'» Charles PERRAULT, *Contes de ma mère l'oye*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 112-3.

sua volta, são incapazes de se pôr de acordo quanto ao que lhes cabe. O herói dá a cabeça à formiga (para comer e nela viver), o peito ao galgo (para poder puxar mais) e as coxas ao leão (por significarem valentia). E dá «o fato (bandulho) à pomba e à águia», para comerem e «se divertirem com as unhas». Diz o texto que os animais ficaram satisfeitos com esta repartição e, por isso, prometeram servi-lo, vindo ao caso que a águia o transporta sobre uma lagoa, certamente porque ter recebido o bandulho, um lago em miniatura.³¹³

Não interessando estudar todos os símbolos utilizados neste conto, faz-se notar que o herói está muito próximo dos animais que pacifica, como se eles fossem seus alter-ego: anda pela montanha «todo roto e esfrangalhado» e não tem «nada para comer e vestir».³¹⁴ Ou seja, o seu estado é «natural», identificando-se com a condição silvestre dos animais que socorre. Também ele, portanto, veste do que come: a sua pele é o seu vestuário.

Ideias como estas estão presentes na confusão feita nos textos populares entre os termos referentes ao comer e ao vestir no que respeita a quem trabalha com o gado, os mais «silvestres» ou «selváticos» de todos os humanos. Segundo costumes antigos da Beira, era levado aos pastores por alguém da família, pelo menos todos os domingos, o seu «fatinho», constituído por pão, sal e azeite, os «elementos indispensáveis à alimentação».³¹⁵ O mesmo termo era utilizado relativamente aos ganhões que viviam fora da povoação: no «último dia de Setembro ou no primeiro de Outubro abandonavam a vila transportando, nos carros, os apetrechos da lavoura, a semente, a comida para o gado e o próprio *fatinho*», que era guardado no «sarrão», feito de «pele de cabra em forma de saco», fatinho este constituído por «pão, toucinho, azeitonas, sal, etc.».³¹⁶ Parece, pois que também para estes homens «silvestres», a comida – sobretudo crua – ou «fato»,³¹⁷ era guardado numa pele de cabra – ela, sim, fato desta –, por metonímia do continente com o conteúdo.

Em termos gerais, portanto, estes testemunhos apontam para que uma identidade entre comer e vestir como indicativo de uma condição de selvajaria, o que naturalmente se opõe à domesticidade de que, na história da carochinha, ela e o João Ratão estão, ou dizem estar, respectivamente, dotados.

A oposição {comer / vestir}

A identidade {comer = vestir} não aparece, porém, na história da carochinha, mas apenas o seu complemento {comer / vestir}, como já brevemente se enunciou quando se referiu que em várias versões se diz que a carochinha, contente com a sua riqueza inesperada, pergunta a alguém ou a si mesma, sobre o que devia fazer com o dinheiro

³¹³ Cf. Consiglieri PEDROSO, *Contos populares...*, p. 166-7.

³¹⁴ Cf. ID., *ibid.*

³¹⁵ Jaime Lopes DIAS, *Etnografia da Beira*, III, Lisboa, Edit. Império, 1955, 2ª ed. p. 83.

³¹⁶ ID., *op. cit.*, V, Lisboa, Livr. Ferin, 1939, p. 41.

³¹⁷ Em sentido um pouco diferente, embora relacionado com a vida pastoril, o termo fato é usado por Luís de CAMÕES (*Os Lusíadas*, III, 49.10, ed. de Reis Brasil, Lisboa, Minerva, 1972, 2ª ed., p. 135): «A pastoral companha, que deitada / Co doce sono estava, despertando / Ao estridor do fogo que se ateia / recolhe o fato e corre pera a aldeia.» Reis Brasil dá ao fato o significado de «todas as suas [dos pastores] coisas».

encontrado.³¹⁸ Segundo a V1, ela põe a questão a três vizinhas: a primeira diz-lhe que compre doces, ao que responde, «nada, nada que é lambarice»; a segunda dá-lhe o mesmo conselho, retorquindo-lhe a carochinha da mesma forma; a terceira, ao contrário, diz-lhe que compre «fitas, flores, braceletes, brincos», conselho que é recebido com agrado e seguido.³¹⁹

A V5 simplifica este modelo, resumindo todo o processo de aconselhamento a uma etapa: «a mãe aconselhou-a a que se asseasse muito». Da mesma maneira, a V15 apenas refere o conselho de uma vizinha: «Compre fitas e rendas, componha-se e ponha-se à janela.» Mesmo assim, estas versões mantêm o elemento que interessa ao prosseguimento da história. Aliás a repetição dos conselhos nas versões que explicitam os três momentos da dialéctica apenas têm como função pôr em evidência a escolha feita, a qual, por figurar quase no início da história e por corresponder a várias atitudes da carochinha e do rato, tem necessariamente de ser considerada relevante.

Estes dois esquemas não são, porém, os únicos. Algumas versões introduzem um procedimento misto em que, por um lado, a carochinha faz uma espécie de consulta íntima sobre o que mais lhe convém fazer do dinheiro, seguida pelo conselho da mãe ou de uma vizinha. É o caso da V20 onde, depois de rejeitar a hipótese, a si mesma posta, de comprar rebuçados porque lhe fariam mal aos dentes, faz o que sua mãe lhe diz e compra «rendinhas e fitinhas». Da mesma maneira, a V21 refere no debate interior sobre o uso do dinheiro uma boa justificação para uma eventual escolha dos rebuçados («ser coisa muito fina»). Mas recusa-os porque lhe poderiam chamar gulosa. E decide-se pelo conselho da mãe, semelhante ao da V20. A este grupo pode ser agregada a V9 que apresenta um esquema e razões semelhantes.

Várias outras versões eliminam a consulta das vizinhas ou da mãe e apenas retêm o debate interior da carochinha sobre o que deveria fazer.³²⁰ O resultado desta reflexão é, porém, o mesmo que nas outras versões – a compra de vestidos, enfeites, etc. Mas o procedimento é redutor, pois identifica o sujeito da «consulta» com o destinatário dos bens. Desta forma, o que é significado nas melhores versões pela interacção com outras personagens fica reduzido nestas a uma subjectividade intimista e «moderna», que passa ao lado da alteridade necessária à socialização. Concretizando, pois, uma concepção individualista ou «luminista» da existência, é de supor que o modelo nelas utilizado seja mais recente do que o que consideramos mais antiga. Tudo nelas está, com efeito, reduzido à reflexão do próprio, como se tivesse inscritos no seu íntimo todos os critérios de

³¹⁸ Tratam desta matéria, de forma diferenciada, as seguintes versões: V1, V5, V9, V15, V19-V21, V23, V25, V29-V32, V39, V45, V55, V59, V62, V64, V68, V72, V75. Nas V55, V59, V62, V64, V68 apenas é apresentada a decisão sem que seja mencionado qualquer debate interior ou a consulta a alguém.

³¹⁹ As V72 e V75 podem ser incluídas neste grupo, apesar das suas particularidades. A V72, por exemplo, diz: «Acorreram as vizinhas / cada qual com seu conselho: / 'Compre fitas e lacinhos. / Compre brincos. Compre espelhos.' // Só o espelho não comprou / que o espelho que queria ter / eram dois olhos que a vissem / na janela do bem-querer.»

³²⁰ Representam este modelo as versões seguintes: V19, V23, V25, V29, V30, V31, V32, V39, V45. A V29 está no limite da simplificação deste esquema, ao dizer: «Pensou que já tinha dinheiro suficiente para se casar. Arranjou-se e foi para a janela...»

moralidade. De resto, a expressão do significado através da moralização das situações é, segundo a hipótese antes expressa, necessariamente derivada.

Voltando, porém, às formas dialécticas provavelmente «originais», vê-se que se podem reduzir a duas: oposições elementares, constituídas por afirmações singelas contrapostas; e oposições complexas, com uma díade de elementos semelhantes iniciais e um outro que se lhes opõe. Este modelo, como foi referido na Prólogo, está mais ao jeito da narrativa popular do que o primeiro. De facto, o modelo mais simples – com o qual se identifica o debate intimista da carochinha – encontra-se sobretudo nos textos mais recentes, parecendo mesmo haver uma tendência para o tornar único. As versões mais antigas preferem a forma complexa. A não menção dos bens rejeitados, especificando apenas os que permitem à carochinha iniciar o processo de escolha do noivo, seria uma simplificação.

As razões da rejeição ou aceitação dos bens por parte da carochinha, quer por iniciativa própria, quer por conselho de outrem, são relativamente simples. Mas nem todas as versões as referem explicitamente. De facto, os doces (V1), os rebuçados (V9, V20, V21) e os bolos (V75) são recusados, ou por serem guloseimas (V1, V9) e mostrarem a gulodice de quem os prefere (V21), ou ainda por fazerem mal aos dentes (V20). Estas razões explícitas escondem, porém, uma mais profunda: é que, podendo todos estes bens ser colocados sob a designação genérica de comida refinada, devem ser consumidos em situação festiva. De facto, na classificação da comida em função do investimento cultural nela posto – {cru → ‘cozido’-pelo-sal-por-fermentação-ou-pelo-fumo → cozido-na-água-pelo-fogo → assado | doces} –, já antes referida, os doces ocupam o último estágio, consentâneo com a sua consumpção na boda de casamento e noutras solenidades semelhantes. A atitude da carochinha, no início do conto, de os não comer significaria que eles se não destinam a ser consumidos isoladamente mas em situação que favorecesse a sociabilidade, precisamente por neles estar incorporado o máximo de cultura. De facto, a consumpção isolada de comida apenas beneficia o indivíduo; mas a sua ingestão no banquete festivo permite aprofundar as relações interindividuais e comunitárias.

O elenco dos bens que a carochinha compra na situação inicial é muito maior do que o dos que rejeita. As versões falam de fitas, rendas, flores, braceletes, de ouro e brincos (V1), de vestidos e rendas (V9), de fitas e rendas (V15), de enxoval (V19), de rendinhas e fitinhas (V20), de rendas e fitas (V21, V32), de laços, fitas e rendas (V23, V25), de roupas bonitas (V30), de fitas e bordados (V31), de vestidos (V9, V39 e V62), de fitas e lacinhos para o cabelo (V45), de lacinhos e brincos (V72). Atentando bem nos elementos da lista, nota-se que todos caem sob a categoria de bens de vestuário. A maior parte corresponde mesmo à noção de complementos – enfeites ou adereços –, ou seja vestuário excessivo, o qual ocuparia o último lugar na progressão relativa ao vestuário: {comum → domingueiro → cerimonial}, caso se queira dividir o vestuário festivo em duas categorias.

Em termos gerais pode-se, pois, sintetizar as atitudes da carochinha como sendo determinadas pelo segundo termo da oposição {comer / vestir}. A oposição {guloseimas / enfeites} apenas estremaria e especificaria estas categorias mais genéricas. Não há ambiguidade nas escolhas da carochinha. Mas o interesse da oposição mais geral estende-se ao que constitui o fundamento da diferença entre os comportamentos dos dois actores

principais, como se dirá quando se comparar o conteúdo do ponto [1.1.2], que acabamos de caracterizar, com o do [1.3.1], relativo às escolhas do rato a respeito dos mesmos bens (cf. Cap. 4.4).

Tudo isto é claro e coerente. Não se deixará, no entanto, de registar que a V64, brasileira, de redacção erudita, parece não ter entendido inteiramente estas categorizações. Diz, com efeito: «Com o tostão achado comprou móveis, para mobiliar a casa inteira, uma geladeira, um aparelho de televisão, tapetes e cortinas, vestidos e mais vestidos, sapatos caros e enfeites. Comprou jóias e espelhos de cristal. Comprou petiscos muito gostosos e fez um sortimento de doces que é coisa de que a barata gosta muito. O troco pôs numa caixinha forrada de cetim vermelho, chaveou-a, amarrou um laço de fita nos cabelos». A autora, Ruth Guimarães, mistura no seu texto alimentos com vestidos e enfeites, de forma indiscriminada, ao arrepio da tradição que é atestada aliás numa outra versão brasileira (V65), que menciona entre os bens comprados uma fita.

Na tradição portuguesa encontra-se igualmente uma versão notoriamente incorrecta, a V75, que diz: «Que é que eu hei-de fazer com o dinheiro? V[zinha]1 - Pode comprar bolos, carochinha. C[arochinha] - Bolos não quero, quero coisa melhor. V[zinha]1 - Pode comprar sapatos, carochinha. C[arochinha] - Sapatos não, quero coisa melhor.» O defeito, neste caso, está em não considerar os sapatos relacionados com o vestuário. Tal como na versão brasileira, estamos perante um texto de autor. Por isso não fica em causa a oposição {comer / vestir} como um dos núcleos centrais de significação da história.

5. FIAR, TECER E PROCRIAR

Dir-se-ia, pois, que a preferência da carochinha pelos enfeites sintetiza um conjunto de atitudes prévias do casamento, representadas na preparação do bragal, que inclui não só o vestido de noiva e seus adornos mas também tudo aquilo que tem a ver com a vida do casal, designadamente a roupa de cama. Todas as actividades que têm a ver com isso – fiar, urdir, tecer, fazer vestes e vesti-las – é sintetizado neste estudo pela fórmula {vestir}. Por outro lado, nos enfeites da carochinha estariam simbolizados todos os adornos de que a noiva é uma espécie de mostuário de excelência; e os enfeites seriam como que o emblema das suas qualidades de boa dona de casa.

Tudo o que está relacionado com a preparação para o casamento é abundantemente tratado pela literatura popular, como se verá um pouco mais adiante. Para já, faremos uma breve introdução à questão estabelecendo a relação entre a história da carochinha e alguns textos de várias tradições, sobretudo grega (antiga e moderna) no que respeita ao vestir e ao casar, no pressuposto de que estas tradições tem alguma coisa em comum com os nossos conceitos e símbolos, já que a cultura portuguesa deriva, em parte, da grega,³²¹ a qual criou

³²¹ Existem entre estas culturas relações surpreendentes. Haja em vista a persistência dos símbolos ligados à terra que, sendo centrais, segundo a interpretação de Lévi-Strauss, no mito de Édipo, estiveram presentes na elaboração de alguns ritos ligados ao noivado numa aldeia da Beira Alta, como defendemos no estudo «O casamento exolocal numa aldeia da Beira Alta», *Análise Social*, 19 (77-78-79), pp. 645-65. Por outro lado, Estrabão refere as hecatombes que os lusitanos faziam segundo o rito grego: «Quin et ritu Greco hecatombas cujusque generis institunt.» (cit. in Leite de VASCONCELLOS, *Tradições populares de Portugal*, p. 165). E

um espaço semântico amplo onde todas as culturas europeias, de uma forma ou outra, foram buscar elementos. Em razão disso poderemos estender a nossa pesquisa a outras tradições, designadamente a polaca, onde encontramos esquemas simbólicos relativos aos binómios fiar-vestir e casamento-procriação que são semelhantes aos portugueses. A utilização, feita anteriormente com sucesso, de pormenores desta área cultural, leva a admitir a utilidade de colacionar a nossa tradição com outras que à partida temos de classificar como distantes.

A relação entre os conceitos de fiar, tecer e procriar aparece claramente em alguns textos da *Ilíada* e da *Odisseia*. Logo no início da primeira destas obras fundamentais para o conhecimento do pensamento pré-filosófico grego encontra-se a ideia de que o casamento, a cama e a relação sexual estão intimamente ligadas, e que a função da mulher é a preparação do bragal. Agamemnon diz a Crises, depois de lhe roubar a filha, Criseida, estas «palavras desabridas»: «Não libertarei a tua filha. Antes disso terá atingido a velhice / em minha casa em Argos, longe da sua pátria / enquanto se afadiga ao tear e dorme na minha cama.»³²² Por outro lado, a bela mulher de Menelau é descrita como exímia bordadeira, favorecida por Íris, já que esta, chegando «como mensageira junto de Helena de alvos braços», a encontrou «no palácio tecendo uma grande tapeçaria, / de dobra dupla, purpúrea, na qual ela bordava muitas contendidas / de Troianos domadores de cavalos e de Aqueus vestidos de Bronze».³²³ Heitor, por seu lado, antes do combate decisivo com Aquiles, temeroso de que sua esposa Andrómaca fosse um dia enviada para Argos e posta «ao tear às ordens de outra mulher», diz-lhe: «volta para os teus aposentos e presta atenção aos teus labores, ao tear e à roca».³²⁴ E nem a própria Vénus arranja melhor disfarce do que o de uma «anciã muito idosa, cardadora de lã».³²⁵

Na *Odisseia*, aparece como elemento determinante de uma parte da acção a célebre teia de Penélope. Conta ela a Ulisses, recém-chegado da sua viagem de dez anos após a destruição de Tróia, e antes de o reconhecer, que um deus lhe «pôs no espírito a ideia d[de] fazer um]a veste» para mortalha de seu sogro Laertes. Por isso mandou colocar «nos aposentos um grande tear para tecer, amplo mas de teia fina». E continua o texto: «Daí por diante trabalhava de dia ao grande tear, / mas desfazia de noite a trama à luz das tochas», dissimulando assim o seu intento. Conhecido o seu artil pelas servas, «cadelas tontas», teve «de concluir a veste, embora não quisesse, à força. / Agora já não consigo fugir ao casamento».³²⁶ Aliás, mesmo enquanto Telémaco come, sua mãe, sentada «junto à entrada da sala, / recostada numa cadeira, está fiando delicados fios de lã».³²⁷ E, por duas ocasiões, este

sabe-se que na região de Pedrógão Grande existe um rio afluente do Zêzere, Ribeira Fria, que antigamente se chamava Ribeira Álgida. Da mesma maneira, uma das localidades da zona ainda hoje mantém o nome de Mega. Estes factos fazem supor a presença antiga na região de soldados ou colonizadores gregos, possivelmente da «pequena Grécia».

³²² HOMERO, *Ilíada*, I, 29-31 (trad. de Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2005, p. 30).

³²³ ID., *op. cit.*, III, 120-127 (p. 77). Incidentalmente se nota que a descrição deste manto faz lembrar o tecido referido em T0.2, exceptuando a diafania, não suposta na tapeçaria de Helena.

³²⁴ ID., *op. cit.*, VI, 457 e 490-1 (pp. 145-6).

³²⁵ ID., *op. cit.*, III, 386 (p. 85).

³²⁶ ID., *Odisseia*, XIX, 138-157 (trad. de Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2004, 5ª ed., p. 311). Cf. também *Ibid.*, II, 104-109 (p. 41).

³²⁷ ID., *Odisseia*, XVII, 96-7 (p. 277).

lhe recomenda que preste atenção «aos labores, ao tear e à roca».³²⁸ Assim, a teia dá à epopeia homérica uma ressonância doméstica indiscutível e difícil de ignorar.

Mas não é apenas a «sensata Penélope» que tem como apanágio fiar e tecer. Também deusas, ninfas, rainhas e servas aparecem nos hexâmetros do aedo a urdir teias e a fazer túnicas e mantos. E tão frequentes são estas referências que nenhuma personagem feminina parece ser alheia a estas tarefas.³²⁹ Assim Ártemis é chamada a da «roca dourada»; Atena faz as próprias vestes macias, bordadas com as suas mãos.³³⁰ Mas também tece «a veste ambrosial» de Hera, «com alta perícia, urdindo muitos bordados»;³³¹ Circe canta «com voz melodiosa enquanto se dedica à trama imperecível da sua tecelagem, / subtil graciosa e brilhante, como são as tapeçarias das deusas»;³³² Calipso, «com lançadeira dourada trabalhava ao seu tear»;³³³ e as Náiades, habitam numa gruta no porto de Fórcis, em Ítaca, onde há «cumpridos teares de pedra onde [...] / tecem tramas de púrpura».³³⁴ Por seu lado, Helena tem, tal como Ártemis, uma «roca dourada», oferecida por Alcandre, esposa de Pólibo, «que habitava a egípcia Tebas» e um «cesto provido de rodas» que encheria «de fio bem fiado», no palácio de seu marido, após o retorno de Tróia.³³⁵ Ela própria fez «as vestes de trabalho matizado», variegadas e amplas, refulgentes «como um astro, por debaixo das outras vestes», que ofertou a Telémaco para a sua noiva vestir no dia do casamento.³³⁶ E Nausícaa «das lindas vestes», mal desperta do sonho que a leva a Ulisses, vai encontrar ao romper da Aurora a mãe «sentada à lareira em companhia das servas fiando lã purpúrea como o mar».³³⁷ E não se esqueça que, das cinquenta servas de Alcínoo, pai de Nausícaa, é dito que, umas «moem o fruto dos cereais nos moinhos; / outras fabricam tecidos aos teares e sentam-se a fiar lã».³³⁸ Da mesma maneira, às servas de Penélope recomenda Ulisses: «Fiai lã com ela, fazendo girar o fuso».³³⁹

A roca e o fuso como distintivo da mulher laboriosa é, de resto, continuado na civilização romana onde, segundo Plínio, se entregava «à nubente no dia do casamento, roca e fuso para indicar os seus deveres laboriosos [...] em comemoração de Tanaquil, mulher do rei Servio Túlio, venerada pelo labor da sua roca, que mereceu ser guardada como relíquia no templo de Marco Ancio, para exemplo das mulheres.»³⁴⁰

Estes testemunhos antigos não parecem diferentes do que se pode deduzir de um texto um pouco enigmático da tradição oral grega, do qual se retém em seguida a parte relacionada com o nosso argumento.

³²⁸ ID., *op. cit.*, I, 357 (p. 35) e XXI, 351 (p. 348).

³²⁹ Uma das poucas referências a outras actividades femininas é a de pastora: HOMERO, *Iliada*, XI, 245 (p. 225).

³³⁰ ID., *Iliada*, V, 734-5 (p. 116); VIII, 385-6 (p. 174), IX, 390 (p. 191).

³³¹ ID., *op. cit.*, XIV, 178-9 (p. 287).

³³² ID., *Odisseia*, X, 222-3 (p. 168).

³³³ ID., *op. cit.*, V, 62 (p. 92).

³³⁴ ID., *op. cit.*, XIII, 106-8 (p. 216).

³³⁵ ID., *op. cit.*, IV, 131-135 (pp. 69-70).

³³⁶ ID., *op. cit.*, XV, 104-8, 126-7 (p. 245).

³³⁷ ID., *op. cit.*, VI, 52 (p. 107).

³³⁸ ID., *op. cit.*, VII, 103-106 (p. 119).

³³⁹ ID., *op. cit.*, XVIII, 315 (p. 302).

³⁴⁰ Francisco Manuel ALVES, *Memórias...*, XI, p. 507.

T3.7: A bicha das sete cabeças

Um rei e uma rainha estavam velhos e não tinham filhos. «Um dia a rainha estava sentada à janela a chorar amargamente» quando «de repente aparece diante dela uma velhinha com uma maçã na mão que lhe diz: ‘Porque choras, minha rainha, que é que te faz infeliz?’», ao que ela respondeu que era infeliz porque não tinha filhos. A velhinha disse-lhe: sou «uma irmã do *Convento das fiandeiras*³⁴¹ e a minha mãe, quando morreu, deixou-me esta maçã. Quem a comer terá um filho.» A rainha comprou-lha, aparou-a e comeu-a, deitando a casca pela janela, a qual foi ingerida por uma mula. A rainha teve um filho e a mula um potro macho. Aconselhado pelo macho, o príncipe, aos dezanove anos, decidiu matar a bicha das sete cabeças que dizimava a juventude do seu reino, para o que se dirigiu a uma «montanha esventrada por no seu lado haver uma grande caverna subterrânea. Na caverna estava sentada uma mulher a fiar. Este era o claustro das irmãs, e a velha era a abadessa. Elas passavam o tempo a fiar e essa é a razão porque o convento tem esse nome [Convento das Fiandeiras]. A toda a volta da caverna, havia camas cortadas na rocha, nas quais as monjas dormiam; e no meio, havia uma luz a arder. Era dever das monjas velar em turnos para que a luz nunca se apagasse. E se alguma a deixasse apagar, as outras a matavam.»³⁴²

Seria fácil mostrar que a situação inicial do texto – o nascimento de filhos de pais até então estéreis – define um conjunto muito vasto de contos com extrema importância para a detecção das imagens dominantes sobre a natureza do homem e a sua semelhança com outros seres do universo. Não vem, porém, ao caso desenvolver o tema e, por isso, centramos a atenção nas circunstâncias em que é superada a impossibilidade de geração por parte da rainha, designadamente no que se refere à personagem adjutória e à instituição de que faz parte.

O texto diz explicitamente que a velhinha favorável, dadora de bens, faz parte de uma comunidade de monjas que vivem numa caverna debaixo da terra, inteiramente dedicadas à tarefa de fiar. Mas estas fiandeiras são igualmente donas de maçãs mágicas capazes de originar a vida. São, pois, simultaneamente senhoras do comer e do vestir, integrando em si estas duas funções. Ora esta junção nos mesmos actores de vários referentes simbólicos, corresponde à situação mítica original em que tudo é íntegro e pleno. Só quando o uno começa a manifestar-se é que se lhe revelam as diferenças e os contrastes, antes totalmente resolvidos na síntese dos opostos que o todo e o uno é.

Na situação reportada no T3.7, encontra-se, pois, expressa uma situação original em que as personagens transcendentais concentram tudo em si mesmas, delas emergindo, por fraccionamento, as funções antagónicas que enformam os textos. Assim, a oposição {comer / vestir} não define categorias de natureza mítica mas tipos de comportamento

³⁴¹ A tradução inglesa, aqui utilizada, diz: «a nun from the Spinning Convent», expressão que, segundo uma nota do editor, traduziria «Convent Gnothi». O grego significaria, segundo parece, «Convento de irmãs». O nome «Spinning Convent», dado por Andrew Lang corresponde ao que o texto diz na sequência. Mais correcto seria, possivelmente, dizer: «Convento das irmãs fiandeiras». Mas os elementos fornecidos por Lang não habilitam a fazer essa substituição. Seja como for, o sentido do texto citado parece claro.

³⁴² Andrew LANG, *The Yellow Fairy Book*, New York, Dover, 1966, pp. 60-3.

associados à passagem do ontológico ao psicossociológico característica do depauperamento simbólico.³⁴³ E não deixa de ser significativo que a identidade {comer = vestir} a que chegamos acima por via analítica, a partir da tradição portuguesa, tenha, afinal, um paralelo mítico na cultura grega.

Um outro aspecto a pôr em evidência é que a gruta de Fórcis, habitada pelas Náiades do poema homérico, referida mais acima, se assemelha à que era habitada pelas monjas: em ambas se fia e tece e em ambas se guardam alimentos doces. Com efeito, se há maçãs taumatúrgicas na gruta das monjas, também na de Fórcis as abelhas põem o seu mel em ânforas de pedra colocadas ao lado dos teares. Num pormenor, porém se diferenciam estes dois mitos: enquanto que as monjas guardam o fogo, na gruta das Náiades jorram «fontes de água inesgotável»,³⁴⁴ o que parecendo opor os dois textos, os torna complementares, já que cada um explicita um dos princípios que simbolizam a fecundidade. Completando, na verdade o T3.7 com o das Náiades, vemos que nestas grutas se juntam os dois princípios, fogo e água, masculino e feminino. Assim, as monjas são dadoras e fiandeiras da vida e guardiãs do fogo, nisso se diferenciando da Náiades, senhoras das águas.

Tudo isto faz supor que é função dos lugares subterrâneos usados pelos seres divinos fazer a união do comer e vestir essenciais, no sentido de que neles está concentrado e se origina todo o ser. Esta concentração estaria significada no T3.7 pela união e personificação das funções nas monjas que detêm o poder de originar a vida (significada na maçã) e de a manter (simbolizada no fio que incessantemente fiam). A guarda do fogo é, de resto, tão fundamental que quem de entre as monjas o deixasse apagar, morreria às mãos de suas companheiras, numa atitude impiedosa e cruel, só compreensível se atendermos ao seu objectivo: mostrar que a manutenção do lume não pode ser descurada, por ser o elemento que fecunda e dá vida. Infecundas por vontade própria, estas monjas são, pois, detentoras de uma fecundidade tão abundante que não precisam de guardar nenhuma para si mesmas. E fazem dela dom generoso e gratuito; e, ao dá-la, operam a superação das não voluntárias infecundidades alheias. Inuptas e velhas,³⁴⁵ decididas a não procriar, reúnem em si três símbolos que significam a criação e manutenção da vida – a maçã, o fio e o fogo. São por isso suas verdadeiras guardiãs e senhoras.

Este desenvolvimento a propósito da gruta trás à memória o que foi dito a propósito dos T2.12 e T2.13, onde os actores principais, seres ctónicos, eram senhores e dadores de riquezas. Juntando, pois, os significados então encontrados com os aqui deduzidos, pode-se dizer que a vida e as riquezas são apanágio dos seres ctónicos. Entre eles há, porém, uma diferença essencial: os dadores de riquezas, forjam o caos inorgânico em pedaços de ouro; as monjas dadoras de fecundidade – um dos valores fundamentais da sociedade tradicional – fazem com que a vida seja continuamente fiada a partir do fogo da matriz onde a maçã é

³⁴³ A presença destes esquemas simbólicos em textos diferentes não quer dizer que o conto grego tenha uma relação directa com o português, mas tão-só que os mesmos processos estão presentes num e noutro.

³⁴⁴ ID., *Odisseia*, XIII, 110 (p. 216).

³⁴⁵ De notar que, tanto na tradição ortodoxa como na latina, as freiras são celibatárias; e que todas as que têm intervenção na acção são entradas em idade.

incorporada como se de um óvulo se tratasse. De um lado está a produção, uma vez por todas, das coisas inanimadas; do outro a produção contínua do que tem vida e devém.

Mas mesmo que algumas destas inferências pareçam rebuscadas por juntarem símbolos de diversas proveniências, não há dúvida de que os elementos simbólicos essenciais do conto da bicha das sete cabeças – fogo, comer e vestir –, também estão presentes na história da carochinha, onde definem um contexto de fecundidade, neste caso interrompida. De facto, as questões de fundo desenvolvidas nestes dois contos são bastante diferentes. Na história da carochinha trata-se de uma infecundidade «relacional»: as personagens só entre elas são infecundas, mas não em si mesmas. No T3.7, pelo contrário, no que respeita à rainha e ao rei, trata-se de uma infecundidade «funcional». E no que se refere à mula a infecundidade é «ontológica», sendo como é incapaz de gerar por razões biológicas. Nestas três espécies estariam tipificadas todas as infecundidades possíveis.

O mais interessante desta conceptualização é que, se o primeiro tipo de infecundidade não tem solução (seria monstruoso um híbrido da carochinha com um rato), a filosofia popular aceita que, por intervenção transcendental, possa ser superada tanto a infecundidade funcional como a ontológica. Mas a solução encontrada para cada uma delas tem significados diferentes. No que se refere à funcional, o T3.7 apenas consagra miticamente os muitos casos de seres destinados a grandes façanhas por nascerem de mães estéreis (por decisão sua – virgens – ou por imposição da natureza – velhas), que a história e a lenda registam. No que toca, porém, à infecundidade ontológica, representada na mula, o texto apenas resolve a perplexidade com que o pensamento popular se confronta – que a mula nascida de dois seres semelhantes não possa reproduzir-se, quando a infecundidade da mulher, aparentemente idêntica, encontra solução, embora excepcional. E resolve-a, equiparando-as. Assim a mula, sendo maninha, partilha não só a maçã mas também a sorte da mulher dando à luz. Nisto se vê que o simbólico, ao equiparar situações em alguns aspectos semelhantes, obriga a aplicar-lhes a mesma solução. O mito resolve, pois, de forma idêntica o possível e o impossível.

Comparando, por outro lado, o T3.7 com os exemplos clássicos, antes aduzidos, onde as heroínas criavam e controlavam, elas mesmas, as condições de felicidade no casamento através da tecedura, verifica-se que a vida e a fecundidade humana e animal são dádivas feitas pelos seres míticos incarnados em monjas, senhoras da fecundidade. Ou seja, para ser feliz, é necessário que a mulher seja boa tecedeira; mas a vida é fiada por mãos não-humanas. Assim, a relação entre fiar, tecer e casamento, existente nos textos clássicos, mantém-se inteira na texto moderno da tradição grega.

Esta associação entre fecundidade, fogo, procriação e fiação obriga, de forma a mantermo-nos no mesmo contexto cultural, a estabelecer relações entre as monjas do ‘Convento das fiandeiras’ com outras figuras tutelares da mitologia greco-romana, que funcionariam como reminiscências míticas ou encarnações actualizadas de personagens relacionadas com a manutenção do fogo e com a fiação da vida. As primeiras são as Vestais romanas, que tinham como função manter aceso o fogo sagrado. As segundas são as Parcas helénicas – Clotho, Lachesis e Atropus –, nascidas de Témis, que fiavam, mediam e cortavam, respectivamente, o fio da vida, executando as decisões do Destino, filho do Caos

e da Noite. Era ele que tinha nas mãos a urna fatal com a sorte dos mortais. Ora as Parcas habitavam o subterrâneo Hades, semelhante à caverna onde viviam as monjas fiandeiras.

Daí o poder-se dizer que as monjas representam tanto as Vestais como as Parcas, sendo encarnações dos seres dadores da vida. E isto coloca-as num dos contextos míticos iniciais referentes à fecundidade. Neste aspecto diferenciam-se tanto das deusas fiandeiras, como de Criseida, Helena e Penélope e das muitas servas que na Odisseia ajudam as suas senhoras a fiar e a tecer, pois todas elas, mesmo as deusas, não fazem mais do que transpor para fins utilitários as funções míticas das Vestais e das Parcas que são senhoras e guardiãs da vida, no sentido de que a produzem e a controlam. E ambas estas figuras estão incarnadas nas fiandeiras, guardiãs do fogo. De facto o nome de monjas com que aparecem no T3.7 não passa de uma adaptação dos mitos originais ao contexto cristão em que posteriormente foram inseridas.

6. O RETORNO DAS PARCAS

Quando se passa do âmbito transcendental para o da simbolização das relações humanas e dos papéis sociais próprios dos contos populares, as referências míticas ficam frequentemente reduzidas a simples factos anedóticos, onde as relações com os modelos donde provieram dificilmente se entrevêm. Em muitos deles, com efeito, os constructos simbólicos parecem ter apenas como função consagrar as hierarquias entre grupos e justificar as normas que permitem à sociedade organizar-se. Assim, a transformação do mito em conto implica a substituição dos modelos transcendentais – relativos à relação entre todos os aspectos do mundo sensível com o invisível – por outros de âmbito psicossociológico, cujo referencial é delimitado pelas experiências quotidianas, mais ou menos paradigmáticas. Mas a simples verificação de que mesmo em ambiente dessurado são mantidos um ou mais esquemas conceptuais que figuravam em textos de espectro simbólico mais amplo é, só por si, um resultado importante, já que nisso se pode ver a relevância dos esquemas que lhes são comuns.

No sentido de examinar em que medida as categorias {comer / vestir} e a sua contextualização são expressas nos textos empobrecidos, tomamos quatro narrativas: duas anedotas colhidas no Alentejo e dois contos, um retirado da colectânea de Consiglieri Pedroso e o outro da tradição flamenga. As anedotas exemplificam o depauperamento do significado das funções femininas ligadas à produção dos bens de vestuário, necessários à vida familiar. São apresentadas em seguida em versão quase integral.

T3.8: Março, marçagão

«Um homem pobre mas trabalhador casou, por sua desgraça, com uma mulher preguiçosa. Cada vez que o homem vinha para casa perguntava: ‘Ó mulher, o que fizeste?’ ‘Fiei todo o santíssimo dia’, respondia ela, por conselhos da mãe. O marido ficava calado. Passado tempo, diz-lhe a mãe: ‘Ó filha, é preciso, para teu marido não desconfiar que não tens feito nada, que vamos ao ribeiro fingir que lavamos e coramos as meadas.’ Assim fizeram e, para enganar mais o marido, levaram uns cestos com uns bocados de esteirões e muito que comer e que beber. Assim que chegaram

ao ribeiro prantaram-se de suciata a comer e a beber e prantaram os esteirões ao sol. (Era em Março.) O marido, que já andava desconfiado da tramóia, foi espreitar. Assim que viu aquele embrechado, envolve-se num lençol e desata à pazada à mulher, dizendo com fala de Medo: 'Eu sou Março, Marçagão, / Curo meadas, esteiras não.' A mulher veio derreada para casa e, dizendo-lhe o marido: 'O que tinha?', ela contou-lhe o caso. Vai ele disse-lhe: 'Pois, olha, mulher, faz o que o Março te disse.' Ela assim fez, trabalhou sempre daí para diante.»³⁴⁶

T3.9: Uma mulher preguiçosa

«Era duma vez uma mulher muito preguiçosa e levou-lhe o marido para casa linho para fiar. De dia não fazia nada e à noite, quando o marido chegava, punha-se com a roca a fazer que fiava e dizia para o marido: 'Maçarocas ò caniço, / Marido, já lá vão cinco.' Ao fim dum ano perguntou o marido se tinha o linho fiado. Tinha apenas uma maçaroca. E depois ele mandou-lhe que deitasse para dentro de uma tarefa o que ela obrasse durante um mês. No fim do mês põe a tarefa num carro e a maçaroca espetada num fueiro e a mulher assentada dentro do carro e foi pelas ruas da cidade apregoando: 'Ora aqui têm senhores, / O que a minha mulher fez: / O fiado dum ano / E o ca.... dum mês.'»³⁴⁷

Estes textos completam-se, seja na qualificação da preguiça da esposa, seja nos castigos de seus actos. O mais interessante é, porém, que a actividade das personagens femininas se resume a comer e beber, com prejuízo de tudo o que tem a ver com a produção de vestuário. O primeiro conto di-lo explicitamente ao referir as comezainas que a mulher faz com sua mãe quando se supunha estarem a lavar meadas; o segundo fá-lo implicitamente ao mostrar ao povo a muita caca que ela fez num só mês em comparação com a única maçaroca que fiou ao longo de um ano. O quadro de referências dos textos – a oposição {comer / vestir} – é, pois, desenhado com traços e cores substancialmente semelhantes, embora a função cauterizadora de cada um seja diferenciada: castigo corporal na primeira e reprovação social na segunda.

Mas comparando estes mesmos T3.8 e T3.9 com o T3.7, notamos que eliminam completamente o contexto mítico deste último – nem referem a caverna e o fogo nem fazem a sua representação transcendental – e dão ao comer e ao vestir a função de simples códigos comportamentais definidores da incapacidade das donas de casa preguiçosas em assumir os papéis que lhes são próprios. Assim, os símbolos que no T3.7 eram como que o «corpo do mito» estão reduzidos, nos dois textos acima, a uma pura dimensão de regulação dos comportamentos sociais. As monjas, fiandeiras da vida, são substituídas por donas de casa que nem sequer são capazes de fiar o que é necessário para o vestuário próprio e da família.

³⁴⁶ A. Thomaz PIRES, *Contos populares...*, pp. 49-50.

³⁴⁷ ID, *op. cit.*, pp. 174-5. Conto semelhante é atestado em Foz Côa. A mulher teria fiado doze maçarocas ao longo do ano. O homem espetou-as nas pontas dos estadulhos, dizendo à mulher para fazer as suas necessidades no carro. Depois de cheio, deu a volta à vila dizendo: «Quem quer ver o que a minha mulher fez? Fiança de um ano e cagança de um mês!» Cf. Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares...*, II, p. 63.

Passando às implicações desta análise para o nosso argumento vemos que a história da carochinha ocupa um lugar intermédio ente o mito do T3.7 e os retratos anedóticos das mulheres do T3.8 e do T3.9. Enquanto nela são expressas as consequências extremas do comer indevido – a morte do João Ratão – nos dois últimos textos estão degradadas a ponto de apenas se falar, para delitos semelhantes, em leves sanções de cargas de pancada ou do vitupério público. E se é certo que tais castigos podem ser entendidos como formas eufemizadas de morte (física, no primeiro caso, e social no segundo), também não oferece dúvida que não correspondem a faltas com implicações na própria produção da vida. Não obstante, os casais das duas anedotas não têm filhos. E o facto não releva certamente do esquecimento do mitógrafo mas de uma omissão intencional.

Tais diferenças não põem em causa a comunalidade simbólica de todos estes textos; ao contrário, confirmam-na. De facto, nem sequer falta num deles a referência escatológica do final da história da carochinha. Mas se tanto o T3.8 como o T3.9 aparentam constituir, em primeira análise, simples comentários contísticos à distribuição dos papéis sexuais na unidade económica criada pelo casamento, na verdade estão na mesma linha de produção simbólica do T3.7 e da história da carochinha. Aliás, o excesso do ridículo que as histórias transmitem, é tão demonstrativo, por défice, da importância do fiar e tecer, como o são, por *superavit*, as atitudes das deusas e das ninfas dos textos homéricos. Por isso é que quando a mulher, sobretudo a casada, não reproduz tais gestos, provoca gargalhadas tão monumentais como as que certamente se ouviram quando o povo viu uma mulher a ser passeada pelas ruas da cidade, sentada na sua própria caca, a olhar para a única maçaroca fiada durante um ano e enfiada no estadulho do carro do seu marido.

Estas observações sobre a forma diferenciada como os textos em exame implementam as categorias do comer e do vestir apontam para que a sua unificação substancial e transcendente – {comer = vestir} – feita no T3.7, se degrada, por um processo de diferenciação e polarização, nas personagens dos T3.8 e T3.9, as quais se regem pela fórmula {comer / vestir}. Esta degradação decorreria da necessidade de operacionalização do mito em regras de conduta.

A diferenciação operada nestes contos não é, porém, a última etapa da racionalização a que a tradição popular procedeu, pois ainda usa símbolos para significar os comportamentos considerados culturalmente desejáveis. No entanto a simbolização desaparece quase por inteiro nos provérbios onde apenas se exprime a normatividade social. Mas isso não impede que possam ser utilizados alguns ditados na demonstração de que os conceitos encontrados nos exemplos gregos continuam a definir traços importantes da nossa cultura. Pelo contrário: a existência de adágios que se conformem com o que se deduziu dos contextos mítico e contístico comprovaria quase plenamente a análise feita.

Ora acontece que dois anexins portugueses explicitam o acto de fiar como atributo por excelência da boa dona de casa. O primeiro refere-se aos papéis sociais do homem e da mulher: «Enquanto o marido cavar, deve a mulher fiar». O segundo atribui à mulher a mesma função pela óbvia imagem da roca: «Mal vai a casa onde a roca manda mais do que a espada».³⁴⁸ Tão próximos são estes conceitos dos desenvolvidos na *Odisseia* que quase

³⁴⁸ Cf. Maria de Sousa CARRUSCA, *Vozes da sabedoria*, I, Lisboa, União Gráfica, 1974, p. 179.

parece que o povo português estava a repetir o que ouvira a Homero acerca dos seus heróis e heroínas, sobretudo se tivermos em conta que as funções masculinas presentes nestes provérbios correspondem às de Laertes e de seu filho Ulisses na epopeia, o primeiro dedicando-se à agricultura e segundo a lutar com sua espada, em Tróia, durante 10 anos.

Mas não é necessário ir tão longe: basta olhar para as funções mais comuns de homens e mulheres da sociedade tradicional onde os provérbios foram sendo fixados. De facto, o primeiro remete para um contexto rural onde ao homem cabe o amanho da terra e à mulher, o cuidado da casa, epitomado no fiar. O segundo aponta para um contexto urbano e guerreiro e acrescenta ao anterior a ideia da subalternidade da mulher no casal, como se ela fosse própria de famílias de militares. Mas mesmo que não se possa atribuir esta nota apenas a este grupo profissional, a ideia de que a mulher está sujeita ao homem é claramente expressa, ao arrepio do que está suposto, tanto no primeiro dos provérbios citados como nos textos comentados mais acima.

Esta constatação coloca a questão de saber qual o papel da realidade sociológica na definição dos modelos etnográficos, obviamente ampla demais para ser solucionada aqui. Mas não deixamos de notar que essa influência, no que respeita aos contos, mesmo anedóticos, é apenas reflexa, tudo neles estando sujeito às regras de elaboração simbólica. Os provérbios, por seu lado, não passam de traslados do que acontece no dia-a-dia para o âmbito dos paradigmas éticos e morais, ou dos esquemas genéricos de compreensão do mundo sensível. Os adágios seriam, pois, o limite para que tende a racionalização do mito, resultado este a todos os títulos interessante, pois mostra que as produções populares têm graus diferentes de incorporação simbólica.

Os dois textos apresentados em seguida em versão sintetizada, o primeiro português e o outro flamengo, estão muito para além do contexto anedótico ou sociológico das narrativas que acabamos de comentar. Neles se retorna, com efeito, ao contexto mítico do conto da bicha das sete cabeças, embora de forma à primeira vista deslavada e quase irreconhecível.

T3.10: As tias

Uma velha tinha uma neta que, estando um dia à janela, agradou ao rei. Este bateu à porta para ver a menina. A avó disse ao rei que a neta era capaz de fazer uma camisa que passava pelo fundo de uma agulha. Foi feita a camisa por uma mulher que ali apareceu, prometendo-lhe a rapariga que lhe chamaria tia no dia do casamento. O rei ainda quis mais provas das qualidades da menina e a velha disse que ela era capaz de ouvir o que se dizia a três léguas de distância. A neta, com a ajuda de outra 'tia', reproduziu o que o rei tinha dito durante uma caçada. A última prova foi fiar uma meada de linho em meia hora, no que foi ajudada por outra 'tia'. No dia do casamento aparecem estas, a primeira com os olhos muito grandes, a segunda com os ouvidos enormes e a terceira com os braços desmesurados. O rei nunca mais exigiu estes trabalhos à rainha.³⁴⁹

³⁴⁹ Consiglieri PEDROSO, *Contos populares...*, pp. 107-8.

T3.11: A fiandeira das urtigas

O conde Buchard, de alcunha o Lobo, mau e cruel, enamora-se de uma fiandeira, Renelde, a quem quer levar para o seu palácio. Ela recusa, porque tem de cuidar de sua avó. Para casar com o noivo, Renelde pede autorização ao conde, o qual lhe diz: «Vês as urtigas que crescem nas campos do cemitério? Vai e colhe-as e fia-as para duas camisas. Uma será a teu vestido de casamento e a outra a minha mortalha. Só te casarás no dia em que eu for sepultado.» Renelde pôs-se ao trabalho e das urtigas retirou um «bom fio, macio, leve e firme» e com ele fez o seu vestido de casamento. Depois começou a fiar a mortalha e, à medida que ia avançando, o Conde adoecia. Mas não lhe permitia casar-se. A mulher do conde pediu a Renelde que parasse de fiar a mortalha. Ela consentiu e durante um ano não fiou. Mas o conde ficou ainda mais doente, sofrendo horrivelmente. Lembrou-se então «do que tinha dito à fiandeira há muito tempo. Se a morte demorava tanto a chegar era porque ele não estava preparado para morrer, não tendo mortalha para o funeral. Mandou vir Renelde, pô-la à beira da cama e ordenou-lhe que tecesse a sua mortalha. Mal a fiandeira começou o trabalho, o conde começou a sentir menos dores. Por fim o seu coração enterneceu-se e pediu a Renelde que lhe perdoasse. Ela continuou a fiar noite e dia. Depois teceu a mortalha. E «enquanto cozia, as dores do Conde diminuía e sentia a vida a esvaír-se. E quando a agulha deu o último ponto, deu ele o último suspiro.» Oito dias depois Renelde casou com o seu noivo.³⁵⁰

Uma primeira observação diz respeito a que estes textos têm um pano de fundo semelhante: tanto as tias do T3.10 como Renelde são personificações veladas das monjas fiandeiras. Neles se retorna ao contexto mítico das Parcas, apenas insinuado no texto português e em plena floração no texto deuliniano. Em T3.10, com efeito, as acções míticas são substitutivas, fazendo as tias o que é atribuído à neta. Toda a acção é deceptora. Em T3.11, ao invés, Renelde é como uma parca que fia tanto a sua felicidade como a morte do seu inimigo e senhor, o conde. O vestido de casamento é o inverso da mortalha deste, o primeiro sendo indício de vida e o segundo de morte.

Mas os dois contos coincidem em que os fios utilizados se destinam a fabricar camisas especiais; e em que não fazem referência ao comer, como se o fiar fosse suficiente para definir a dimensão mítica das histórias. Por outro lado, a feitura da camisa que, no T3.10,³⁵¹ passa por fundo de uma agulha, remete para a esfera dos seres transcendentais. No T3.11, pelo contrário, é uma simples mortal que tanto fia a sua felicidade como a morte alheia. Neste aspecto, este texto opõe-se diametralmente ao conto da bicha das sete cabeças onde o destino é uma dádiva das Monjas-Parcas. Assim a história de Renelde, que coloca a questão metafísica do controle da existência por parte de outrem, mostra que este domínio

³⁵⁰ Andrew LANG, *The Red Fairy Book*, New York, Dover, 1966, pp. 286-93. O texto acima foi escrito por Ch. Deulin, possivelmente com base numa tradição flamenga. O original é extremamente prolixo, não nos sendo possível dizer até que ponto as figuras e as suas acções resultam da inventiva do autor. No entanto, quer tenha origem tradicional, quer resultem da imaginação de Ch. Deulin, os seus elementos correspondem a estruturas simbólicas tradicionais. Por isso é utilizado aqui.

³⁵¹ Não se teoriza a capacidade de uma das tias de ouvir à distância por ser exterior ao contexto em que o conto é aqui colocado.

depende da capacidade humana de fiar fio doce ao tacto com fibras de origem urticante, transpondo o acto divino que define o destino dos homens para a aceitação da sua própria condição mediante o sofrimento redentor.

Entre o T3.10 e o T3.11, por outro lado, há uma diferença importante: o primeiro estabelece apenas a relação {fiar → tecer → casar} enquanto que o segundo acrescenta explicitamente uma dialéctica ao terceiro termo da sequência: {fiar → tecer → casar → vida / morte}. Por isso se situa no contexto simbólico da história da carochinha onde a morte está associada à geração ou ao casamento sob a forma de {enfeites → casar → vida / morte}. A diferença está em que numa destas histórias a mediação entre o amor e a morte é feita pelo comer e no T3.11 o mesmo efeito é obtido pelo fiar, que precede o vestir.

Tendo, pois, as duas histórias o mesmo enquadramento simbólico, utilizam-no de forma diversa para significar tanto as escolhas dos seres e o sucesso destas escolhas, como as suas relações com o transcendente e os efeitos das ajudas transcendentais, bem como o casamento, a procriação, a vida e a morte, etc. Colocados em planos de sentido entrecruzados em função de intenções simbólicas específicas, os seus nexos ontológicos, lógicos, temporais, locais, atitudinais e comportamentais exprimem-se de forma semelhante em imagens, ideias e símbolos relacionados com {fiar | tecer | vestuário | enfeites | casamento | procriação | vida | morte}. A diferença está em que estes núcleos não têm os mesmos enquadramentos, sequências, paralelos e oposições.

Para terminar, voltamos à função racionalizante dos provérbios dizendo que a sequência {fiar → casar → procriar (vida)} tem neles uma expressão reduzida e pessimista. A tradição refere, com efeito, a seguinte expressão: «Mãe, que é casar? Filha é fiar, parir e chorar.»³⁵² E se a pergunta tivesse sido feita à mãe da carochinha e ela soubesse o que aconteceria à filha, ainda mais pessimista seria, ao eliminar o segundo termo – parir – da resposta. Para ela o casamento resumiu-se a enfeitar-se e a chorar, nenhum filho tendo surgido deste casamento infeliz. Esta é a especificidade da nossa história. E porque a carochinha se distancia das mulheres retratadas no adágio, mais interessante é a paradigmática a que a sua história procede.

³⁵² Maria de Sousa CARRUSCA, *Vozes da sabedoria*, I, p. 178. A expressão – fiar, parir, chorar – para definir o casamento, também é atestada por Alves REDOL, *Cancioneiro do Ribatejo*, V. F. Xira, Empresa Técnica Tipográfica, 1952, p. 25. Note-se ainda que Teófilo BRAGA (*O povo português...*, II, p. 259) referindo a mesma tradição, inverte a sequência e diz «chorar, parir e fiar». Não há, porém dúvida de que a correcta sequência é a do provérbio citado no texto.

CAP. 4. O RATO DECEPTOR

*«Ponho acção aqui contra o próprio
Brâmane / Pois é necessário, no seu
sistema, / Que o homem, o rato, o
verme, enfim cada qual, / Vá retirar
a sua alma de um tesouro comum: /
Todas são da mesma ténpera; / Mas
agem diversamente / Tão só em função
dos órgãos: / Uma eleva-se e a outra
rasteja.»*

Jean de la Fontaine³⁵³

O presente capítulo completa o segundo, onde foram analisadas as características da carochinha e de seus heterónimos em termos das suas implicações no sentido da história. Aqui, pretende-se estudar, com uma metodologia semelhante à utilizada então, a natureza e mudanças caracterológicas da personagem masculina, representada por um só animal, o rato. Esta unicidade ontológica coexiste, porém, com a mudança do seu nome e com a não coincidência daquilo que ele afirma ser com o que efectivamente é, pois se diz civilizado e se revela inaculturado.

O pressuposto da análise está em que estes dois aspectos da metamorfose murina estão relacionados entre si e respondem a uma intenção de significação por parte do mitógrafo. De facto, a humanização nominal do rato – João Ratão – é sucedânea de uma primeira aculturação que ele diz ter conseguido e exprime no que come («o bom é meu»). Mas essa humanização não se confirma: sendo o mesmo ontologicamente, não cumpre o que diz ser, mostrando nisso uma personalidade indefinida e insegura. A superação de si mesmo, que parecia orientá-lo para o casamento, não era sólida, e por isso retorna à natureza.

A ideia a desenvolver é que nesta regressão está a origem da tragédia individual da personagem masculina e do desenlace funesto da história. Para o seu enquadramento geral serão investigados os comportamentos dos ratos em outras histórias relacionadas com a nossa e dos seres em que eles se transformam. Antes disso, serão feitas algumas observações sobre o tratamento diferenciado que o mitógrafo dá às personagens masculina e feminina. Não parece, com efeito, indiferente que ele tenha usado duas estratégias diferentes para a identificação dos actores principais do conto.

³⁵³ *Les Fables*, Liv. IX, Fab. VII.9.

1. A FOLCLORIZAÇÃO DO TEXTO

Duas hipóteses antagónicas podem ser propostas para o tratamento diferencial que os textos do nosso *corpus* fazem das personagens principais. A primeira é que isso decorre de um simples processo de fixação narrativa, a que damos o nome de folclorização, ocorrido num momento não identificado da transmissão da história, podendo ter havido outros animais, dela ulteriormente eliminados, a desempenhar o papel de noivo. A segunda é que o texto chegado até nós não sofreu alterações ao longo do processo de transmissão, o que obriga a procurar o sentido em todos os pormenores nele retidos, sem eliminações nem alterações.

De forma a colocar os termos da questão no contexto das posições teóricas expostas anteriormente, tenha-se presente que a folclorização é um dos aspectos mais claros do depauperamento simbólico e que ela ocorre quando o sentido dos contos deixou de ser uma parte vital da cultura dos contadores. Em consequência disso, os actores e as situações que, primitivamente, eram permutáveis, passaram a ser elementos fixos, começando a sua transmissão a ser feita mecanicamente. Os contadores, distantes do enquadramento cultural em que os contos foram concebidos, limitam-se a repetir o que ouviram. Neste entendimento, a unicidade da personagem masculina seria o resultado de um processo de eliminação das variantes que perturbariam um entendimento rígido da função masculina.

Em termos de crítica textual, esta explicação confronta-se com uma dificuldade intransponível, cujos dados já foram fornecidos: as versões do *corpus* tratam diferentemente as duas personagens principais. De facto, a carochinha é conhecida por vários heterónimos. A hipótese não explica, portanto, porque é que o seu papel não é desempenhado por um só animal. E se é certo que se pode dizer que os textos, no seu estado actual, apenas registam o momento em que foi fixada a tradição, não há forma de retirar à hipótese o seu carácter puramente especulativo, quando não explica o tratamento diferencial das personagens. Para mais, as versões de recolha mais antiga estão menos «folclorizadas» que as mais recentes, como se assinalou.

Ter-se-á, pois, de aceitar que, quer por efeito da fixação folclórica quer porque o que recebemos é «original», a unicidade da personagem masculina é uma marca textual incontornável e significativa. Na sequência, toma-se, pois, como boa a hipótese de que tanto as características da {carochinha | formiga | doninha}, como as do rato, foram retidas intencionalmente no texto.

2. A NATUREZA MURINA

Partindo desta hipótese da validade integral dos textos recebidos, convirá, à semelhança do que foi feito a propósito da carochinha e das outras personagens femininas, estudar as características físicas e atitudinais do rato, segundo os dados da ciência e da tradição, de forma a compreender as suas funções e comportamento.

A natureza física

Segundo Leite de Vasconcellos, «com o nome de ‘ratos’ há muitos animais que os naturalistas distribuem por duas ordens, diversas uma da outra: os INSECTIVORA (*animalia insectivora*), em que se incluem animais de duas sub-famílias, isto é, *murganbo*, *musaranbo*, *rato musgo*, *rato almiscarado* ou *toupeiro d'água*; e dos RODENTIA a que pertencem os seguintes ratos: *rato*, *ratazana*, *ratinho* (ou *rato caseiro*), *rato de água*, *rato das fruteiras* (ou *arganaç cinzento*, *leirão*, *rato papalvo*), *rato terreno*, etc.»³⁵⁴

Como roedor, o rato tem um regime alimentar muito variado, incluindo cereais, legumes, frutos, peixe, carne, queijo, etc. Quando acossado pela fome, ataca aves, rói vestuário, papel, etc. De fortes instintos carniceiros, chega a devorar os animais da sua espécie, quando os vence. Possui um olfacto muito apurado. O *habitat* define algumas das suas espécies: rato-doméstico, rato-dos-campos, rato-de-água, etc. Alguns deles são pretos, outros acinzentados e com maior porte (20 a 30 cm. de comprimento). Todos são considerados repelentes e nocivos. Frequentemente transmitem doenças, como a salmonose, a peste bubónica, etc.³⁵⁵

Sendo tantas as espécies animais que podem ser apelidadas de ratos e não havendo nos textos do *corpus* nenhuma indicação segura acerca das suas características morfológicas, não se sabe se o rato de que neles se fala é caseiro ou silvestre, insectívoro ou roedor. Certo é que um grande número das versões mencionam o ratinho, o que faria supor o rato doméstico e, portanto, roedor.³⁵⁶ Mas nada impede que se trate do rato dos campos, ou do pequenino musaranho ou morganho, do género insectívoro, como pretende Teófilo Braga na tradução do conto do *Pantchatantra*.³⁵⁷

Esta ambiguidade não permite, portanto, verificar se é ou não pertinente a oposição existente entre o ratinho insectívoro e a carochinha, o que obviamente seria significativo, já que a noiva é, na maioria das versões, um insecto. Nesta situação de total incompatibilidade, o musaranho deveria ser o último animal a ser escolhido pela carochinha. Não seguindo, porém, a história ditames puramente lógicos, nada impede que isso acontecesse. A predilecção do rato pelos insectos poderia ser mesmo uma das razões desta escolha: neste casamento estranho em que tudo depende da dissemelhança entre os seres, poder-se-ia ter seguido a regra de que quanto mais diferente, melhor, ficando assim claramente expressa a inviabilidade das relações, tanto a nível ontológico como comportamental, como acontece em algumas versões italianas (Cap. 6.6). Na tradição portuguesa, no entanto, terão sido utilizados outros princípios de efabulação (cf. Cap. 3.2).

As conotações caracterológicas

As características físicas do rato, quando complementadas com as comportamentais, em grande parte negativas, justificam a guerra que o homem lhe move. Gil Vicente

³⁵⁴ Leite de VASCONCELLOS, *Etnografia portuguesa*, II, p. 133.

³⁵⁵ Cf. «Rato», Grande enciclopédia portuguesa e brasileira, XXIV, p. 443.

³⁵⁶ V1, V3, V6-V8, V16, V19, V21, V22, V26-V28, V30, V31, V35, V38, V41, V42, V52, V63-V5, V69, V72, V76.

³⁵⁷ Teófilo BRAGA, *O povo português...*, II, p. 314.

significa-o no *Auto das fadas*, ao dizer que «Este bonito animal / Não sei que faz o coitado / Que sempre anda homiziado.»³⁵⁸ Parecendo estranho o qualificativo de bonito para o gosto actual, a referência ao seu homízio está justificada ainda hoje pela perseguição que lhe é movida, designadamente nas campanhas de desratização levadas a cabo pelas municipalidades.

As razões para esta inimizade são diversas, entre as quais a de ser guloso, um dos atributos mais uniformemente mencionados no *corpus* e noutros textos populares. Para documentar o asserto mencionamos, em primeiro lugar um texto provindo de Pastoria (Chaves), que recomenda comer filhoses no Sábado Gordo às pessoas que não querem ver os produtos das suas colheitas estragados pelos ratos. Nesse dia, diz-se, «toda a gente deve comer filhós, senão os ratos vão aos celeiros da casa». Por isso chamam ao Sábado Gordo *filhoeiro*.³⁵⁹ O exorcismo da gulodice do rato era, pois, operado pela gulodice das pessoas, decorrendo a virtude da prática mágica de uma espécie de preempção simbólica dos cereais guardados, a qual seria obtida pelo consumo requintado de uma parte mínima dos bens a preservar, utilizando um modo culinário de consumo que não é próprio do rato. Este, com efeito, em termos paradigmáticos, só come alimentos «cozidos» pré-culinariamente pelo sal ou por fermentação, como deduzimos anteriormente da tradição analisada. Nem o João Ratão nem o rato suposto nesta prática mágica têm, com efeito, a capacidade de se sentar à mesa para comer bens próprios de banquetes humanos, ao contrário do que acontece a outros, como o «ratinho da cauda fedorenta» da tradição siciliana, que por uma espécie de metonímia operativa dos bens totalmente culturais que absorve, deixa a sua condição selvagem para se tornar humano e senhor do banquete.³⁶⁰ De facto o rato da história da carochinha está numa fase embrionária de aculturação.

Uma outra característica atestada na tradição popular relativamente ao rato é que ele é ladrão. A ideia é expressa numa crença que diz que «a *embiga* deve ser deitada ao lume, porque, se um rato a apanhar, as crianças saem ladrões».³⁶¹ O fundamento desta superstição estaria na magia por contágio. Segundo Frazer, o que alguma vez esteve em contacto com um ser continuaria a afectá-lo, mesmo depois de estar dele disjunto.³⁶² O rato comunicaria, assim, as suas características a quem pertenceu o cordão umbilical, pelo facto de o integrar em si. E, significando a *embiga* tudo o que há de original no homem, compreende-se a importância da advertência.

No entanto, a cultura popular também dá à sofreguidão e à ladroagem do rato conotações positivas. A expressão «rato de biblioteca» – possivelmente induzida pela apetência do rato pelo papel dos livros – por exemplo, diz respeito a quem devora abundante e quase indiscriminadamente, tal como um roedor, todos os livros que encontra. Da mesma veia favorável parece provir a expressão «fino como um rato», nitidamente laudatória, que se diz

³⁵⁸ Gil VICENTE, *Obras*, Porto, Lello, 1965, p. 187.

³⁵⁹ Leite de VASCONCELLOS, *Etnografia portuguesa*, VIII, p. 149.

³⁶⁰ G. PITRÈ, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, I, Palermo, Luigi Pedone-Lauriel, 1875, pp. 359-65. Cf. a transcrição feita por Italo CALVINO, *Italian Folktales*, transl. George Martin, Harmondsworth, Penguin, 1982, pp. 653-6. Para mais pormenores, ver nota 572.

³⁶¹ Augusto C. Pires de LIMA, «Tradições populares de Santo Tirso, 2ª série», *Revista Lusitana*, 19 (3-4) 1916, p. 243. Esta crença teria sido constatada na Trofa.

³⁶² James FRAZER, *The Golden Bough*, pp. 49-59.

de crianças ou adultos vivos e inteligentes, ou seja, particularmente dotados. Este sentido positivo está aliás confirmado numa das versões em estudo, a v23, onde se diz explicitamente que o João Ratão é um «sabichão».

Mas esta marca de «sabichão» nem sempre é positiva (talvez por efeito da reduplicação da noção de sabedoria que redundaria em prejuízo, segundo a noção de «que tudo o que é demais é moléstia»), porque também pode designar quem é pedante ou pretensamente erudito. E não se esqueça que, segundo Leite de Vasconcellos, se chama «ratão» a um homem jovial,³⁶³ o aumentativo também sendo usado frequentemente a respeito de «alguém que a sabe toda», ou que é «sabidório», podendo estas expressões também ter conotações pejorativas. De resto, no mesmo sentido pejorativo estaria a expressão «rato de automóveis», utilizada para significar uma nova espécie de «ratonice» surgida nas sociedades modernas.

Não se encerrará esta resenha de significados contextuais do uso do termo rato ou dos seus derivados sem mencionar um sentido bastante mais obscuro do que estes, subentendido numa cantiga da região de Tabuaço que diz: «oh quem fora rato rato / que ratara pelo chão / que ratara as maçarocas / das meninas do serão.»³⁶⁴ Uma via para a compreensão deste texto seria ver nele uma conotação amatório-sexual, lembrando a capacidade do rato em se introduzir em lugares escusos. A ideia não é fantasiosa: um texto recolhido em S. Vicente, Alentejo, diz que «O ratinho rata o pão e rata o queijo e a menina dá-me um beijo.»³⁶⁵ Não se compreenderia, com efeito esta conclusão se não houvesse uma conexão implícita entre o rato e as artes amatórias. De facto não parece suficiente dizer que o beijo é determinado pela rima.

Deste conjunto de notas, algumas mais claras e apodícticas do que outras, retém-se a natureza voraz do rato, a sua «ratonice» e a sua «finura». A ideia da esperteza parece ser mesmo a ideia-chave de alguns textos populares comentados mais adiante. Mas também as outras marcas devem ser estudadas, utilizando para isso alguns paralelos da tradição que colocam as deduções feitas num quadro mais complexo de noções.

3. A GULODICE DO RATO

De forma a aprofundar alguns dos aspectos relacionados com a natureza das lengalengas e com a gulodice do rato, tomemos o seguinte texto, aparentemente distante da nossa temática e algo obscuro, recolhido em Vale Formoso, Covilhã.

T4.1: O rato que rasgou o seu orelheiro

«Um rato passou por um silvado e rasgou uma orelha. Foi a um sapateiro para lha coser e disse-lhe: ‘Ó sapateiro, cose-me o meu orelheiro.’ E o sapateiro disse: ‘Dá-me cerdas.’ E ele foi ao porco e disse-lhe: ‘Ó porco, dá-me cerdas, / Para as cerdas dar ao sapateiro, / Para o sapateiro coser o meu orelheiro.’ E o porco disse-lhe: ‘Dá-me farelos.’ E o rato foi a uma

³⁶³ J. Leite de VASCONCELLOS, *Tradições populares...*, p. 220.

³⁶⁴ *Id.*, *op. cit.*, p. 220.

³⁶⁵ *Id.*, *Etnografia portuguesa*, IX, p. 145.

padeira e disse-lhe: 'Ó padeira, dá-me farelo, / Para o farelo dar ao porco, / Para o porco dar as cerdas, / Para as cerdas dar ao sapateiro, / Para o sapateiro coser o meu orelheiro.' E a padeira disse-lhe: 'Dá-me farinha.' E o rato foi a um moinho e disse para o moleiro: 'Ó moleiro, dá-me farinha, / Para a farinha dar à padeira, / Para a padeira me dar farelo, / Para o farelo dar ao porco, / Para o porco dar as cerdas, / Para as cerdas dar ao sapateiro, / Para o sapateiro coser o meu orelheiro.' E o moleiro disse-lhe: 'Dá-me grão.' E o rato foi à tulha e disse-lhe: 'Ó tulha, dá-me grão, / Para o grão dar ao moleiro, / Para o moleiro dar farinha, / Para a farinha dar à padeira, / Para a padeira me dar farelo, / Para o farelo dar ao porco, / Para o porco dar as cerdas, / Para as cerdas dar ao sapateiro, / Para o sapateiro coser o meu orelheiro.' E a tulha disse-lhe: 'Dá-me milho.' E o rato foi ao campo e disse-lhe: 'Ó campo, dá-me milho, / Para o milho dar à tulha, / Para a tulha dar ao grão, / Para o grão dar ao moleiro, / Para o moleiro dar farinha, / Para a farinha dar à padeira, / Para a padeira me dar farelo, / Para o farelo dar ao porco, / Para o porco dar as cerdas, / Para as cerdas dar ao sapateiro, / Para o sapateiro coser o meu orelheiro.' E o campo disse-lhe: 'Dá-me água.' E o rato foi ao rio. Quando lá chegou, escorregou, caiu na água e morreu afogado com o orelheiro esfarrapado.»³⁶⁶

A primeira impressão que se tem ao ler esta lengalenga é que não passa de uma forma literária vazia de sentido, onde o bom-senso descarrilou por completo. Daí o não parecer sensato tentar retirar seja o que for da série de dislates que a constituem. De resto, nada neles sugere directamente o nosso argumento.

Se, no entanto, partirmos do pressuposto, antes formulado, de que nada do que é estranho na tradição popular deve pura e simplesmente ser descartado como irrelevante sem análise detalhada, teremos de considerar provável que na sua aparente simplicidade e insignificância, esta lengalenga esconda uma mensagem precisa e útil, senão necessária.

Os pressupostos da interpretação

Antes, porém, de procurar o significado que dela pode ser retirado, coloquemos uma questão prévia sobre a natureza das lengalengas e dos processos nelas utilizados, lembrando e aprofundando o conceito de dilação da predicação, já antes mencionado, com o qual queremos dizer que o sujeito e o predicado estão separados por diversos elementos que têm como função preencher a distância temporal, local ou lógica, que vai do sujeito – colocado no início do texto juntamente com um predicado provisório – ao predicado definitivo, posto no fim. Entre estas situações inicial e final, em certa medida repetidas, são colocados vários actores, os quais são escolhidos de forma aparentemente incoerente, na verdade, porém, obedecendo a princípios lógicos precisos, copulativos ou tópicos (ou seja de proximidade predicativa ou local). Pelos procedimentos copulativos afirma-se explicitamente um sentido (para todos os efeitos, aparente, *trompe l'oeil* associado à imediatez do

³⁶⁶ Jaime Lopes DIAS, *Etnografia da Beira*, X, pp. 140-2. Há um paralelo deste texto em Francisco MASPONS Y LABROS, *Lo Rondallayre*, 3. série, Barcelona, 1874, pp. 48-50, intitulado «A ratita», onde se trata de coser a boca à ratita, o que no final consegue porque todos os intervenientes fizeram dom daquilo que era necessário ao sapateiro.

significado); e pelos tópicos aponta-se para sentidos segundos, decorrentes da contiguidade dos elementos utilizados e do complexo por eles assim criado.³⁶⁷

O significado da lengalenga decorreria, pois, não só do que é dito acerca do sujeito logo no início e do que lhe é acrescentado pelo predicado final mas também do conjunto de elementos escolhidos e das suas relações copulativas e posicionais. A sequência e a articulação dos elementos utilizados teriam como função evocar sentidos que estão para além das características ontológicas, locais e funcionais dos actores; e as relações entre eles apontariam para sentidos mais abrangentes do que os que estão expressos racionalmente nas frases utilizadas. Ou seja, o significado da lengalenga como um todo estaria quer nas afirmações explícitas quer na forma como é preenchido o vazio narrativo entre o sujeito do início e o predicado diferido.

Como todo o discurso, a lengalenga é regulada e relacional. Mas estas características aplicam-se-lhe de uma maneira específica, justamente porque ela é como uma espécie de máquina em que todas as peças são substituíveis. A facilidade com que isso pode ser feito é, na verdade, enorme, nisto se distinguindo de todos os outros géneros literários tradicionais. Apenas o conto dela se aproxima e com ela se pode comparar, visto que também para ele foram pré-definidos motivos que são continuamente rearranjados segundo configurações e esquemas diversos, de forma a produzir várias imagens do mundo. No entanto, a compactação e a variedade dos elementos usados na lengalenga dão-lhe um lugar à parte, mesmo em relação ao conto. A mudança das suas mais pequenas peças implica um reajustamento iterativo do todo. Ora isto não acontece no conto de forma tão expedita.

Sendo, pois, a lengalenga uma espécie de máquina de configuração dinâmica, as implicações no sentido de qualquer mudança não dependem apenas da organização discursiva ou do obscurecimento que daqui pode resultar mas também das regras de estruturação que decorrem do seu meta-sentido. E estas podem ser totalmente perturbadas com a introdução de novos itens ou com a substituição de outros. Por isso é necessário atingir a sua arquitectura organizativa original ou transformada, tentando adivinhar aquela nesta.

São, pois, várias as dificuldades que se encontram no estudo deste género literário popular, sobretudo se as regras da sua criação não são compreendidas pelos contadores. Em tal caso, a qualidade da narrativa depende mais da capacidade de retenção do que se ouve, do que do exercício de uma liberdade criadora que permita reinventar-lhe ou melhorar-lhe a expressão ou o conteúdo. Por isso é que o analista não pode deixar de estar atento aos acidentes na transmissão do texto, designadamente quando o predicado é eliminado ou substituído por outro, ou quando os elementos são mudados sem que se lhes reconheça a função, ou ainda quando os actores são acrescentados ou retirados sem respeitar nenhuma regra de estruturação. De facto a labilidade da memória e a contaminação intertextual propiciam a contínua emergência de toda a espécie de situações ilógicas, incoerentes e anódinas.

Quando o número de variantes é, porém, suficiente para o estudo da sua estrutura primeira, estes mesmos condicionamentos podem contribuir para o acesso ao sentido intentado nos textos. E sendo a cultura conservadora, é de supor que o essencial dos

³⁶⁷ Uma teorização completa da questão deveria também incluir as relações entre os elementos e seus referentes intertextuais, o que não se justifica fazer neste texto inicial.

significados pretendidos tenha sido transmitido. Mas isso não dispensa a atenção a todos os sinais que eventualmente apontem para as deturpações introduzidas, reconhecíveis através da comparação entre as versões disponíveis, tomando como ponto de partida a sequência dos actores nelas utilizados. Não obstante, este cuidado nem sempre é suficiente para descobrir a razão do encadeamento dos elementos. A lógica da escolha nem sempre é clara. Partindo, com efeito, de uma situação inicial qualquer, é sempre possível encontrar outras sequências que sigam os mesmos procedimentos simbólicos, sejam eles lógicos, sejam metalógicos.

Em síntese, dir-se-á que o sentido da lengalenga está nos actores, nas acções, e no seu agenciamento segundo princípios de semelhança, de complementaridade e de oposição. Por isso é necessário identificar as mediações que levam ao seu desenlace final. Assim, para além do sentido imediato de cada uma das afirmações nela contidas, a análise deve revelar o que está subjacente à dilação da predicação, em complemento com o que a arquitectura dos seres e das suas acções veicula.

O meta-sentido do texto

Da aplicação destes princípios ao T4.1 não parece que se obtenha, numa primeira abordagem, colheita muito abundante. A noção de diferimento da predicação conduz apenas à conclusão de que o rato, ao rasgar a sua orelha num silvado, morreu no ribeiro aonde se dirigiu ao demandar uma cerda de que o sapateiro precisava para coser a sua orelha. Ora tal resultado é relativamente escasso para tantas palavras.

Partindo, porém, deste enquadramento geral, sintetizável na relação {comer → morte} (temática já encontrada a propósito de outros textos do capítulo anterior, de forma menos explícita do que aqui), dever-se-á verificar se ela não está subentendida na escolha dos outros actores. De forma a circunscrever a questão, atente-se, antes de mais, no encadeamento dos actores e dos objectos a obter. Aos actores {sapateiro > porco > padeira > moleiro > tulha > campo}, correspondem os seguintes objectos: {cerdas > farelos > farinha > grão > milho > água}. Os outros quatro actores – rato, sapateiro, campo e rio – enquadram, dois a dois, estes actores centrais, os dois primeiros colocados no início da lengalenga e os dois últimos no seu final.

Excluindo o primeiro e o último termo da segunda sequência (cerdas e água), todos os restantes se referem ao milho ou às suas transformações. O que os actores pretendem obter em troca da sua ajuda é, pois, uma forma de alimento, tanto mais «natural» – e portanto distante do pão «cultural» – quanto mais a série se aproxima do fim. Não tendo, porém, em conta esta regressão, a série dá a entender que os seres que exigem estes bens (porco, padeira, moleiro e tulha) são funcionalmente homólogos do ponto de vista do significado.

Esta superabundância de actores com as mesmas funções faz com que a estrutura subjacente ao seu encadeamento não seja tão clara como noutras lengalengas em que os itens são menos monocórdicos. Aqui, com efeito, as habituais estruturas triádicas dão lugar ao paralelismo. Vários actores são como que alter-egos uns dos outros, o que diminui as distâncias semânticas entre eles. Assim, o porco, a padeira, o moleiro ou a tulha não se distinguem no que respeita à capacidade de absorção do milho ou dos seus derivados: tal

como para o porco na ceva, parece não haver limite para o milho que a padeira, a moleira ou a tulha podem usar ou reter.

Por tudo isto se pode dizer que estes actores replicam a voracidade do porco e são semelhantes entre si, em termos de consumo de alimento, seja qual for o estado em que este se lhes apresente. Por outro lado, o porco é homólogo do rato, como está sugerido na designação da orelha do rato como 'orelheira'. Por mais repugnante que pareça do ponto de vista alimentar, a aplicação do termo orelheira (a qual designa uma das partes mais apreciadas do porco) à orelha do rato só pode significar a semelhança entre elas. Desta forma, a oposição fundamental das personagens desta lengalenga seria a que existe entre o rato e o homem (sapateiro), porque este o não quer ajudar, de acordo com a ideia comum de que o homem deve destruir o rato.

O actor determinante da superação desta oposição é o porco. Todos os outros são, com efeito, simples figurantes ou mediadores preparatórios do último actor, o rio, onde o rato afinal se afoga. Neste sentido, o porco seria o epígono de todos os vícios relativos ao comer, como resulta da expressão popular «comer como um porco», ou seja muito, alarvemente e em ambiente sujo. E sendo o rato seu homólogo, tende a comer porcamente. Por outro lado, quem lança o rato na busca da farinha é o porco, o qual tem apetência por comidas culturais, como se viu anteriormente (Cap. 3.3). No entanto o rato da lengalenga afasta-se progressivamente do meio civilizado e vai novamente para o exterior, donde não volta. O rio representa assim a exterioridade máxima e natural, nele caindo e morrendo o rato.

Fazendo uma comparação entre esta lengalenga e a história da carochinha, vê-se que em ambas o rato faz uma tentativa infrutífera de se inserir no meio civilizado. No T4.1, no entanto, ele não tem a ousadia do João Ratão pois não chega a entrar no meio doméstico. Por outro lado, em termos de condições de morte, o rato, morrendo afogado no rio frio, inverte o João Ratão que morre cozido na água a ferver. Por isso a lengalenga em análise inculca a ideia de que o rato é selvagem e não domesticável. Por outro lado, olhando para as circunstâncias em que ocorre a morte destes dois ratos, vemos tratar-se de acidentes: o João Ratão cai no cozido quente do caldeirão e o rato da lengalenga, na água fria do rio.

As semelhanças ficam-se, porém, por aqui. O rato de T4.1 anda em busca da restauração de uma integridade física perdida, ao passo que o João Ratão busca o seu bem-estar corporal. Por outro lado, o momento decisivo da lengalenga não se passa no interior de casa mas na natureza exterior. E se os três primeiros actores a quem o rato se dirige (sapateiro, porco, padeira) estão num meio aldeão civilizado, os três últimos (moleiro, tulha e campo) estão no exterior, junto da água do rio. De alguma maneira, pois, nesta lengalenga também se passa de um conjunto de três elementos que dizem respeito à casa e seu {interior} para outros que apontam para a categoria {exterior} que se poderia genericamente comparar com a natureza da história da carochinha. Mas tais categorias não têm a consistência das encontradas na lengalenga da V1, como veremos no Cap. 5.

De referir ainda que ao porco não é pedido aquilo por que é mais apreciado, a sua orelheira, mas uma cerda para coser um «orelheiro». Porém, quem a pede é o sapateiro que parece ter como função sublimar o papel do porco, fazendo-o passar do contexto culinário para o do vestuário. Tendo o sapateiro como mister produzir uma protecção para os pés,

retirando-os da situação pré-civilizacional da nudez, ele tenta «revestir» o rato com as suas orelhas mediante a utilização de uma cerda do porco. Mas não o consegue, possivelmente porque há uma *contradictio in terminis*: a reconstrução da orelha não traria o rato para o âmbito da cultura.

Estas deduções parecem bastante seguras, em razão de o elemento mediador e determinante do encadeamento ser a busca da cerda por parte do sapateiro, a qual traz a lengalenga para o âmbito da comida. De facto, nada impedia que tivesse sido escolhida uma outra série que falasse de vestuário, bastando para isso que o sapateiro procurasse linho, também necessário à linha de coser o calçado, para refazer a orelha do rato. A escolha da cerda não é, pois, acidental: responde à intenção de dar à lengalenga um quadro de significações alimentares. A sua temática de base parece, pois, ser a oposição {comer / vestir}, tal como na história da carochinha, embora o {vestir} esteja apenas subentendido.

Não tendo encontrado nenhum conto ou lengalenga que confirme estas deduções, buscámos na tradição outros elementos que fossem consentâneos com elas. Mas apenas encontrámos dois textos muito sucintos e, por isso, obscuros e de interpretação difícil. O primeiro vem em Leite de Vasconcellos: «Ninguém deve fiar no dia de Entrudo, porque se fiam as barbas ao Entrudo;³⁶⁸ quando alguém aparece a fiar nesse dia, queimam-lhe a estriga.»³⁶⁹ Aparentemente esta prescrição não tem qualquer relação com o nosso tema. Mas se for relacionada com um texto, recolhido em 1880 junto de mulheres de Paços de Ferreira, segundo o qual elas «não fiam em tal dia [de Entrudo], por temerem que os ratos lhes destruam depois o seu trabalho»,³⁷⁰ o enigma parece esclarecer-se um pouco, pois aponta para o contexto que temos vindo a estudar.

O ponto de partida do entendimento destes textos está em que referem que o rato devora não só elementos comestíveis mas também tudo o que pode ver a constituir um adorno, por ex., uma peça de vestuário; e em que, no Entrudo, o homem é homólogo do rato por estar substancialmente votado à função de comer. O Entrudo é o momento por excelência da satisfação das necessidades fisiológicas básicas, significadas no rato que tudo come, sejam as barbas do Entrudo fiadas, sejam as maçarocas das meninas no serão referidas no ponto 2 deste capítulo, com as suas conotações sexuais mais ou menos explícitas. Por isso se macaqueia a função vestir, sendo a forma popular e tradicional de o fazer a dos foliões que se revestem de roupas esfarrapadas, disparatadas e brincalhonas, eventualmente ratadas, de qualquer maneira, não cerimoniais.³⁷¹

Com efeito, o Entrudo não só eleva a função manducação carnavalesca à sua forma mais plena – desde o domingo gordo se comem as carnes de porco mais saborosas, como o salpicão «malaio» (por corruptela de himalaio), feito com a língua do porco metida no cego do intestino grosso do porco³⁷² – mas também se reduz a função vestir à sua expressão mais

³⁶⁸ Idêntica crença é reportada por Manuel J. DELGADO, *A etnografia e o folclore do Baixo-Alentejo*, Beja, Assembleia Distrital, 1985, 2ª ed., p. 149.

³⁶⁹ Leite de VASCONCELLOS, *Etnografia portuguesa*, VIII, p. 150.

³⁷⁰ ID., *op. cit.*, VIII, p. 150.

³⁷¹ Os bailes de máscaras das classes burguesa e superior com suas vestimentas esplêndidas, embora baralhadas, bem como o esplendor dos vestuário dos corso brasileiro e de outros carnavais seriam uma transformação desta função, expressa na negação «primária» do vestir.

³⁷² Cf. M. LAGES, *loc. cit.*

simples e de qualquer maneira deceptora. O carnaval é o tempo da demonstração do que se não é. Qualquer espécie de máscara é obrigatória nesse tempo. Daí o temer-se que o rato, deceptor por excelência, venha destruir o que se fia nesse tempo, já que o fiar corresponde ao que é socialmente significativo e, em si mesmo, não transitório. Fiar nesse dia corresponderia, pois, a contrariar o que é específico do carnaval em que nada deve ser composto e coerente mas tudo deve ser feito ao contrário do que se espera fazer no tempo normal.

O fogo e a água

No comentário da partição anterior, relativa à parte central da lengalenga, quase não foi comentado o seu início e o seu fim. Disse-se apenas que, tendo rasgado a orelha num silvado, o rato veio a morrer afogado no rio. Por isso é necessário perguntar, em função do que se afirmou acerca do sentido encoberto, se, em termos dos símbolos supostos e das suas conotações profundas, é significativa a relação entre o ser rasgado no silvado e a morte no rio.

Uma hipótese de aproximação dos dois temas seria pensar que o silvado e o rio têm significados antagónicos, já que o rio é frio e o silvado está relacionado com o fogo: o dilacerar da orelha do rato é feito com grande ardor. Qualquer ferida, com efeito, «arde», segundo o modo comum de dizer. Por isso é que o rato, por actores intermédios, ou seja segundo a regra da dilação da predicação, procura água para acalmar a sua dor, vindo afinal a morrer no rio. Assim, a oposição {fogo / água} seria o conceito original que enquadra os que foram sugeridos anteriormente. Mas, bem no fundo desta oposição concreta e do seu desenlace, estaria a ideia de que a união dos opostos é fatal à manutenção do ser, sobretudo quando um deles, a água, é mais forte do que o fogo, já que este não é capaz de incendiar a água, enquanto que esta o apaga.³⁷³ Mas, por mais racionais que pareçam, estas deduções estão marcadas por uma dificuldade que parece retirar-lhes toda a força demonstrativa, pois se baseiam em puras construções lógicas, que, para mais, partem do conceito, não demonstrado, da validade heurística do conceito de dilação da predicação.

Há, no entanto um texto na tradição portuguesa e outros de culturas próximas que mostram não resultarem apenas da imaginação etnológica. A relação silvado-fogo está documentada num conto recolhido em Famalicão da Serra, em que um pastor põe uma adivinha a uma princesa. O texto, reescrito a partir do original redigido em linguajar beirão, é o seguinte:

T4.2. Enigma

«Saí de minha casa, encontrei o que havia de encontrar; fui mais adiante, encontrei o ruim no pior; fui mais adiante encontrei o bom no melhor; fui mais adiante encontrei o doce no ar e o rico ao pé; diga-me menina o que isso é.»³⁷⁴

³⁷³ Repare-se que esta dedução é perfeitamente consentânea com o pensamento popular que gosta de examinar o poder respectivo das coisas, como se verá mais adiante a propósito de um paralelo da história da carochinha que se encontra no *Pantchatantra*.

³⁷⁴ Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares...*, I, p. 683.

Na continuação, o original diz que a princesa, não conseguindo adivinhar, propôs ao pastor dormir com ele, tendo-lhe ele revelado de noite o significado da adivinha. De manhã ele vestiu a camisa dela e ela a dele, sem se darem conta da troca. Depois de mais uma peripécia que não vêm ao caso referir, a princesa casa com o pastor.

Tratando-se de um enigma, não decifrado, que valeu o casamento de um jovem sem fortuna ou *status* com uma princesa particularmente inteligente, não admira que seja difícil a quem o lê imaginar-lhe a solução. No entanto «o ruim no pior» quer dizer «o lume num silvado», como diz o editor do texto, sem que no entanto explique a razão de ser deste significado,³⁷⁵ e sem que tenhamos encontrado outro texto que nos elucide sobre o assunto. O que, porém, se sabe é suficiente para dizer que a relação entre silvado e lume não é um constructo lógico treslido nas entrelinhas dos textos anteriores, pois tem um fundamento simbólico expresso na literatura etnográfica. A própria Bíblia o confirma. A sarça que Moisés viu no monte Horeb, segundo o redactor sagrado, «ardia no fogo e não era devorada» (Ex. 3,2). Ora a coincidência entre estes vários textos não pode ser acidental. Na verdade, uma das coisas mais naturalmente destinadas ao fogo são as silvas. Na sarça que não se consome estaria como que consubstanciada a significação última de qualquer silvado.

Estes diversos elementos parecem dizer, em síntese, que a lengalenga do T4.1 define a sorte do seu principal actor, o rato, na oposição entre o fogo e a água. Ao longo da lengalenga o rato anda em busca do seu destino, perdendo-se na imediatez do comer, tal como o porco que o representa. No final encontra aquilo que lhe estava reservado: a morte. Assim, o conceito de diferimento da predicação diz que o preenchimento dos espaços intercalares entre o princípio e o fim, permite deslocar o sentido imediato para outro imposto pela série de elementos trazidos à colação, em função da diafania intrínseca das coisas.

4. O RATO, A COMIDA E O VESTUÁRIO FESTIVO

Neste longo comentário não mostramos porque é que o rato de T4.1 é diferente do da nossa história. Por isso convirá procurar outros textos que ponham em destaque as características relevantes do pretendente da carochinha, de forma a verificar se é coerente o que ele faz e diz de si mesmo.

O primeiro texto com interesse para o nosso argumento encontra-se nas fábulas de Esopo, vertidas por Manuel Mendes, nele sendo posto em evidência que entre o rato doméstico e o rato selvagem há diferenças significativas no que respeita aos hábitos alimentares.

³⁷⁵ ID, *op. cit.*, I, pp. 683. O entendimento das outras expressões é o seguinte: «o que não devia encontrar» = uma topadela; «o bom no melhor» = uns bois num trigal; «o doce no ar e o rico ao pé» = uma amendoeira carregada.

T4.3: O rato cidadão e o rato montesinho

«Um rato que morava na cidade, acertando de ir ao campo, foi convidado por outro, que lá morava, e levando-o à sua cova, comeram ambos cousas do campo, ervas e raízes. Disse o Cidadão ao outro: ‘Por certo, compadre, tenho dó de ti, e da pobreza em que vives. Vem comigo morar na cidade, verás a riqueza, e a fartura que gozas.’ Aceitou o rústico e vieram ambos a uma casa grande e rica, e entrados na despensa, estavam comendo boas comidas e muitas, quando de súbito entra o despenseiro e dois gatos após ele. Saem os ratos fugindo. O de casa achou logo seu buraco, o de fora trepou pela parede dizendo: ‘Ficai vós embora com a vossa fartura, que eu mais quero comer raízes no campo sem sobressaltos, onde não há gato nem ratoeira.’ E assim diz o adágio: Mais vale magro no mato, que gordo na boca do gato.»³⁷⁶

O texto mostra que as várias espécies de ratos se alimentam de maneira diferente: o rústico come ervas e raízes, ou seja, coisas totalmente naturais, ao passo que o urbano, delicia-se com grande abundância de boas comidas.

Esta diferenciação entre os dois animais parece, de resto, ter feito caminhada na literatura. Subjacente a um poema do *Fausto* de Goethe, encontramos, com efeito, algumas das notas caracterizadoras do rato doméstico. O trecho em causa, bastante descontextualizado do resto da acção, é cantado por um dos «alegres companheiros» na taberna de Auberbach, em Leipzig.

T4.4. O rato do Fausto

«Havia uma ratazana num buraco de cave / Que vivia só de gordura e manteiga / Tinha-se feito uma pequena barriga redonda / Tal qual a do Doutor Lutero. / A cozinheira deitou-lhe veneno / Então o mundo lhe pareceu bem pequeno / Como se tivesse o amor no ventre. / [...] / Daqui para ali corre e sai / Vai beber a todos os charcos / Rói e arranha por toda a casa / Mas o furor não lhe aproveita / Faz muitas cabriolas angustiadas / Em breve o pobre bicho fica cansado / [...] // Angustiado corre em pleno dia / E à cozinha vai parar / Cai na lareira, esperneia, patas no ar / E arfa que era um dó ver / Ri a envenenadora então: / Ah, chia tu a tua última canção / Como se tivesses o amor no ventre.»³⁷⁷

Não se pode deixar de ver neste excerto um certo paralelismo, elaborado embora, com a história da carochinha, designadamente no que se refere ao contexto culinário e ao

³⁷⁶ Editado em Teófilo BRAGA, *Contos tradicionais...*, II, p. 276.

³⁷⁷ Johann W. GOETHE, *Faust*, I, 2126-2148, trad. de Henri Lichtenberger, Paris, Mouton, s.d., p. 68. O texto alemão é o seguinte [2126]: «Er war eine Ratt’ im Kellernest / Lebte nur von Fett und Butter / Hatte sich ein Ränzlein angemäst’t / Als wie der Doktor Luther / Die Köchin hatt’ ihr Gift gestellt; / Da ward’s so eng ihr in der Welt / Als hätte sie Lieb’ im Leibe. [...] 2134] Sie fuhr herum sie fuhr heraus / Und soff aus allen Pfützen, / Zernagt’ zerkratzt’ das ganze Haus, / Wollte nichts ihr Wüten nützen; / Sie tät gar manchen Aengstesprung, / Bald hatte das arme Tier genug, / Als hätte es Lieb’ im Leibe. [...] 2142] Sie kam für Angst am hellen Tag, / Der Küche zugelaufen, / Fiel an ten herd und zuckt’ und lag, / Und tät erbärmlich schnaufen. / Da lachte die Vergifterin noch; / Ha! Sie pfeift auf den letzten Loch, / Als hätte sie Lieb’ im Leibe.»

facto de a ratazana morrer esperneando, patas no ar, na lareira. Algumas das traduções, mal sustentadas pelo original, ainda estendem mais esse paralelismo.³⁷⁸ Nerval, por exemplo, afirma que o rato morreu assado no forno, o que de alguma maneira constitui uma interpretação, já que o animal cai na lareira, tal como na nossa história onde se diz illogicamente ter ele sido «assado» na água do caldeirão.

Mas este não é o único ponto de contacto entre os dois textos. Goethe diz explicitamente que a ratazana tem um grande ventre – tão redondo como o de Lutero –, o que indicia uma grande voracidade. E tudo se passa na cozinha, ambos os ratos confundindo comida e amor. As poucas diferenças existentes – ser uma ratazana, ser envenenada e não haver outro animal na história – não são suficientes para dizer que a história da carochinha e o texto do *Fausto* não seguem um mesmo modelo. De facto, não referindo explicitamente nenhum casamento, também nele se afirma que a ratazana está enamorada, o que faz supor, pelo menos, um contexto de namoro.

Havendo, pois, tais semelhanças entre estes textos pode-se perguntar donde provêm. A melhor hipótese será que Goethe terá usado como fonte uma tradição popular³⁷⁹ semelhante à portuguesa, representando a história da carochinha um dos possíveis desenvolvimentos desse núcleo comum. Todos os factos apontados são consentâneos com esta explicação. Por isso não se faz violência nenhuma a este poema comparando-o com a nossa história.

Estes dados mostram, pois, que a preferência do rato pela comida não é uma particularidade do conto português mas corresponde a uma marca caracterológica que foi teorizada da mesma forma na cultura popular e na literatura erudita. Neste sentido se entende que também o rato do *Fausto* prefira manteiga e gorduras, as quais fazem do seu ventre uma imagem do de Lutero.

No pressuposto de que as atitudes e os comportamentos dos actores só se tornam claros quando ideal-tipificados, importará ver em que medida a oposição {comer / vestir}, determinante do entendimento da personagem carochinha, também está presente nos comportamentos do João Ratão, o que, a verificar-se, mostraria que o trabalho simbólico

³⁷⁸ As versões poéticas para francês (Johann W. GOETHE, *Faust*, trad. de Gérard de Nerval, Paris, Librio, 1995, pp. 60-1) e para inglês (George M. PRIEST: <http://www.pinkmonkey.com/dl/library1/faust.pdf>), introduzem, com efeito, noções que não correspondem à letra do poema. Gérard de Nerval, situa a história, desde o início, na cozinha e traduz os vv. 2142 e ss. desta maneira: «Dans le fourneau, le pauvre sire / Cru enfin se cacher très bien; / Mais il se trompait et le pire, / C'est qu'il y creva comme un chien. / La servante, méchante fille, / De son malheur rit bien alors: / Ah, disait elle comme il grille! / Il a vraiment l'amour au corps!» Na tradução de George Madison Priest, o mesmo texto significaria: «By anguish driven in open day / It rushed into the kitchen, / Fell on the hearth and panting lay, / Most pitifully twitchin'. / Then laughed the poisoner: / 'Hee! hee! hee! It's at its last gasp now,' said she, / 'As if it had love in its body.' » João BARRENTO (*Fausto*, Lisboa Relógio d'Água, 2003, 2ª ed. p. 121) minimiza alguns dos traços apontados: «Em pleno dia, a tremer, / À cozinha foi parar. / Cai no lume a estrebuchar, / Arfava que era um dó ver.»

³⁷⁹ Esta hipótese está de acordo com que o facto de o autor ter utilizado um conto popular noutros versos do seu poema: «Minha mãe, a galdéria / Que me matou! / Meu pai, o patife / Que me comeu! / Minha irmãzinha guardou / Os ossos e os enterrou / Em fresco lugar. / Ali em belo pássaro do bosque me tornei. / Voa longe, voa longe» (*Fausto*, 4412-20), dos quais existem vários paralelos nas tradições contísticas de muitos países europeus, inclusive Portugal e Alemanha. (Seguimos a tradução de J. Barrento, *op. cit.*, p. 246, excepto nos dois últimos versos.)

atingiu um alto grau de elaboração na nossa história. Esta oposição é, de facto, requerida pela lógica da diferenciação entre os dois actores principais, por terem sortes antagónicas.

Ora os factos conformam-se com a hipótese, segundo passamos a mostrar, reproduzindo o texto da V2 (a V1 é omissa neste particular), que refere o seguinte: [1.3.1] «Casaram-se, e ele chamava-se o João Ratão. Domingo à missa / Ambinhos vão, / Feijões ao lume / No caldeirão. / Viu-se a carochinha / Sem leque na mão. / ‘carochinha sem leque! / Que não dirão? / Vai-me por ele / Meu João Ratão.’ Chega ele a casa / Vai ao caldeirão, / Meteu um pé, / Meteu a mão / Caiu lá dentro / O João Ratão.» No essencial, e em termos categoriais, o texto diz que, devendo o rato ir em busca de um bem de vestuário, efectivamente preferiu um bem comestível.

Mas esta opção não é apenas significada nesta versão. Muitas outras a exprimem,³⁸⁰ referindo como objecto por ele desprezado, o leque,³⁸¹ as luvas,³⁸² o colar, o livro de missa, o véu, o relógio ou o anel do casamento³⁸³ preferindo-lhes o que estava a cozer na panela. Ora se bem atentarmos na natureza destes objectos, incluindo os menos frequentes, verificamos que todos cabem na categoria de adornos ou enfeites, ou seja objectos relacionados com o vestuário excessivo. Mais: são de género idêntico aos preferidos pela carochinha e que ela comprou para conquistar o seu noivo.

O facto de ser tão grande o número de versões que explicitam os termos da alternativa da escolha do rato não pode deixar de significar que, no entendimento que o mitógrafo português faz da história, os comportamentos da carochinha e do João Ratão são antagónicos: enquanto a primeira prefere os bens de vestuário às guloseimas, o João Ratão prefere a comida aos adornos. Desta sorte, a história, na parte já analisada, pode ser resumida na fórmula: {carochinha / João Ratão // vestir / comer}, a qual, para ser completa, deveria ter ainda a relação {vida / morte}. É o comer que efectivamente implica a morte, segundo modalidades que abordaremos mais adiante (nos pontos 5 e 8 deste capítulo). De resto, mesmo quando esta última oposição não é expressa, está implícita nos comportamentos, tanto da carochinha que opta pelo enfeites, como do rato que come excessivamente.

5. RATOS ADIVINHÕES E DECEPTORES

As deduções feitas até aqui a respeito da natureza murina tiveram como principal enquadramento a noção de que o rato é voraz. Mas a investigação não ficará completa se não forem exploradas outras qualificações, contidas nas expressões ligadas à designação «ratão» ou semelhantes, verificando em que circunstâncias estes nomes são utilizados para significar a sua finura e esperteza e em que medida estas notas têm a ver com o desenvolvimento e desenlace da nossa história.

³⁸⁰ As versões onde esta oposição é expressa são as seguintes: V2, V4, V7, V11, V14, V15, V16, V17, V18, V26, V29, V30, V31, V33, V34, V39, V41, V40, V42, V52, V53, V54, V55, V57, V60, V62, V64, V71, V75, V76.

³⁸¹ V2, V4, V7, V14, V15, V18, V29, V39, V40, V42.

³⁸² V11, V16, V17, V26, V30, V31, V34, V41, V52, V53, V54, V55, V57, V60, V76.

³⁸³ Eis as versões: colar (V71), anel do casamento (V75), livro de missa (V33), véu (V62). Na V64, brasileira, o rato esquece o relógio.

A maioria dos textos que tratam do tema que nos interessa têm como actor principal um homem que dá pelo nome de João Ratão, João Grilo, ou Doutor Grilo. Dos muitos disponíveis, resumimos em seguida os que mais facilitam o esclarecimento da natureza e funções do rato na história em estudo.

T4.5: João Ratão I

Um carvoeiro, quis mudar de vida e «meteu-se a adivinhão. Foi ter à corte do rei, e disse que sabia adivinhar.» Tendo havido na corte um grande furto, o rei mandou vir o João Ratão à sua presença e perguntou-lhe quanto queria para adivinhar quem eram os ladrões. O João Ratão pediu que lhe desse primeiro três jantares. O «rei mandou pôr uma mesa com bastantes iguarias»; depois de comer o primeiro, João Ratão «começou a tocar tambor nos pratos com o garfo e com a faca dizendo muito contente: ‘O primeiro já cá está!’» Pensou o criado que ele estava a referir-se a si e que «tinha adivinhado que era um dos ladrões». Pediu-lhe que o salvasse, pois lhe diria quem mais tinha roubado. João Ratão revelou ao rei os autores do furto «e ficou muito acreditado na corte». O rei quis pôr-lhe outra adivinha: «que se ele a soubesse explicar lhe daria sua filha em casamento, e se não acertasse com ela o mandaria matar. Ficou João Ratão muito triste; e quando se sentou à mesa como rei, comeu como quem se despedia. O rei tinha mandado encher o copo do João Ratão com mijo de porca e quando ia principiar a beber, perguntou-lhe: ‘Adivinha o que é que estás a beber!’» João Ratão, «vendo-se entalado com a pergunta exclamou: ‘Aqui é que a porca torce o rabo.’ O rei ficou muito admirado de ele ter acertado, e cumpriu a palavra, dando-lhe a filha em casamento».³⁸⁴

T4.6: João Ratão II

«Houve falta na corte de uns talheres de prata, e o rei, tendo conhecimento de João Ratão, mandou-o chamar para lhe adivinhar quem lhe tinha furtado os talheres para o que lhe deu três dias e mandou-o enclausurar. O rei tinha três criados e cada dia lhe mandava um com a comida», dizendo João Ratão ao terminar o jantar do primeiro dia: «já me não falta senão dois». No segundo, afirmou: «já me não falta senão um». Segue-se a revelação por parte do último criado acerca de quem tinha roubado os talheres. João Ratão comunica-o essa notícia ao rei. Este propôs-lhe outras adivinha: com um grilo fechado na mão perguntou-lhe o que lá tinha, dizendo ele, «ai Grilo, Grilo em que mão estás metido». O rei fechou ainda um rabo de porca na mão, dizendo o João Ratão: «agora aí é que a porca torce o rabo.» O rei deu-lhe a filha em casamento.³⁸⁵

Um primeiro aspecto, de entre os muitos que poderiam ser abordados, diz respeito ao quadro genérico da utilização do nome João Ratão. Nestes dois contos, ao invés da história da carochinha, são os homens a usar um nome de animal, do qual retêm a capacidade

³⁸⁴ Theophilo BRAGA, «Ethnologia portuguesa, As adivinhas populares portuguesas», *Era Nova*, 1880-81, pp. 243-4. Outras edições, ligeiramente reescritas em: ID., *Contos tradicionais...*, I, pp. 205-6; ID., *op. cit.*, I, Porto, Livraria Universal, [1883] pp. 158-60, designadamente no que respeita ao título que passa a ser «João Ratão (ou Grilo)».

³⁸⁵ Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares...*, I, pp. 305-6.

deceptora. Em segundo lugar, a actividade do adivinhão tem a ver com elementos ligados à alimentação, parecendo significativo que, dentre todos os objectos do palácio do rei que poderiam ter sido furtados, o mitógrafo tenha escolhido os talheres, que passam a apetrechar exageradamente, por não lhe poder dar o uso devido, quem os roubou. Por outro lado, o contexto manducatório está presente nos lautos jantares («bastantes iguarias», segundo o T4.6) que o rei manda servir ao João Ratão.

As semelhanças entre estes textos e a história da carochinha têm sobretudo interesse pelo facto de neles estar implícito um modo correcto e outro incorrecto de comer. O modo incorrecto é solitário. O T4.5 di-lo explicitamente ao referir que o João Ratão come enclausurado, como se fosse um ser associal, contrariamente à finalidade implícita dos manjares que ingere, próprios de um banquete. De resto, estes lautos jantares tinham uma relação directa com a morte, a que seria condenado o adivinhão se não descobrisse os autores do roubo. O rei dá-lhe «do bom e do melhor», quase como se fossem as suas últimas refeições. Ora na história da carochinha também o rato come solitariamente, com a mesma consequência, a morte, neste caso efectiva. Isto leva a dizer que na cultura popular o comer guloso e solitário tende a ser condenado, por ser contrário às leis da sociabilidade propiciada pelo banquete festivo.

Para além disso, nos T4.5 e T4.6 são apresentadas algumas adivinhas. A primeira, relativa à identidade do João Ratão, é, em si mesma, ambígua: sendo o seu nome Ratão, para efeitos da adivinha, chama-se Grilo. A homologia entre o grilo e o rato deve estar relacionada com o facto de tanto um como outro terem o seu *habitat* em pequenas luras na terra, o que, aliás, está expresso numa versão que explica o nome do adivinhão desde pequeno: «e por isso o pai lhe pôs o apelido de Grilo, porque até ia dar com as coisas perdidas debaixo do chão.»³⁸⁶ Por outro lado, a segunda adivinha introduz um elemento aparentemente estranho, o rabo de uma porca, reenviando-nos assim para contextos manducatórios e escatológicos, ambos centrais na história da carochinha. E todos estes elementos são preparatórios do casamento do João Ratão com a princesa, de modo semelhante ao que acontece na nossa história.

O casamento apenas ocorre, no entanto, nestas duas variantes do pequeno *corpus* de 9 contos que foram utilizadas para este breve estudo.³⁸⁷ Por isso, se confrontam as deduções feitas a respeito destes dois textos com as sugeridas por mais três narrativas, resumidas em seguida a partir das respectivas fontes, nas quais o actor principal é um ser chamado Grilo.

T4.7: João Grilo (ou Doutor Grilo)

Eram dois casados que viviam tão pobremente que morriam à fome. O marido disse à mulher que partia por esses mundos além a ganhar a vida. Partiu e levava nas costas um letreiro de «Adivinhão». A mulher, «como o homem era muito estúpido, pôs-lhe o nome de ‘Adivinhão de m...’». Numa terra, uns estudantes agarraram-no, vendaram-lhe os olhos e meteram-no na cloaca, lembrando-se ele do dito da mulher. Depois os estudantes

³⁸⁶ Athaide OLIVEIRA, *Contos tradicionais...*, I, p. 258.

³⁸⁷ Os que não são aqui reproduzidos são os seguintes: «O adivinhão»: Athaide OLIVEIRA, *Contos tradicionais...*, I, pp. 257-60; «O rei»: Alda SOROMENHO e Paulo SOROMENHO, *Contos populares...*, I, pp. 296-8; «O mestre Grilo»: ID. *op. cit.*, I, pp. 293-4; e «João Grilo»: ID. *op. cit.*, I, pp. 294-5.

deram-lhe dinheiro e ele foi para outra terra. Lá uns homens meteram um grilo num canudo de cana e perguntaram-lhe o que estava ali dentro. Ele começou a lastimar-se: Ai Grilo, Grilo, aonde estás tu metido! Os homens pensaram que ele tinha adivinhado e deram-lhe dinheiro. Noutra terra meteram um bacorito num saco e deram-lhe para adivinhar, e ele respondeu lastimando-se: 'Agora é que a porca torce o rabo'. Deram-lhe dinheiro e ele foi-se embora pois já tinha muito. Passou pelos estudantes que lhe meteram figos de burro num saco e lhe perguntaram o que era, ao que ele respondeu, indo-se embora: C... para vós, c... para vós!³⁸⁸

T4.8: O Doutor Grilo

«Passava um dia pela ponte de Coimbra um carvoeiro e viu muitos estudantes sentados a comer «bolos, rebuçados e amêndoas.» Pensou o carvoeiro: «para comer coisas tão boas é preciso ser estudante». Vendeu o carvão e o burro e «vestiu-se com as sacas de carvão e foi-se sentar na ponte a comer côdeas de pão de milho, porque o dinheiro não dava para comprar bolos». Dizia a quem lhe perguntava que estudava para adivinhão. Ora tendo sido roubado «o tesouro do rei de Portugal» foram dizer a este que havia um estudante adivinhão. Seguem-se as provas do grilo na mão do rei e a da porca, de cujo sangue o rei encheu um frasco, perguntando-lhe de que era, ao que o adivinhão respondeu «aqui é que a porca torce o rabo». Deu o rei três dias ao adivinhão para descobrir os ladrões do tesouro real. Dois dos criados foram-lhe dizer que tinham sido eles, o que o Grilo comunicou ao rei. Este disse ao adivinhão que o queria premiar muito bem, e que se deixasse estar no palácio mais alguns dias. E «sucedeu que a princesa, filha do rei, estando a jantar, se lhe atravessou um osso nas goelas. Os médicos do palácio não se atreviam a tirar-lho. [...] O estudante mandou então deitar a princesa de bruços no chão, e começou a atirar-lhe bolas de manteiga para cima dela; a princesa ria-se e tornava-se a rir, até que lhe saiu o osso das goelas.» O rei deu grandes somas de dinheiro ao estudante que foi nomeado médico da casa real e finalmente estudou medicina e tomou capelo pelo que se ficou a chamar o Doutor Grilo.³⁸⁹

T4.9: História do João Grilo

Havia um rapaz chamado João Grilo que era muito pobrezinho. Tendo desaparecido as jóias da princesa foi prometido dá-la em casamento a quem descobrisse o roubo. Muito instado pelos pais, o rapaz foi tentar a sua sorte mas os guardas não o queriam deixar entrar porque estava muito roto. O rei e a princesa riram-se muito dele. Meteram-no num quarto e deram-lhe três dias para pensar, indo só um criado dar-lhe de comer. Ao fim do primeiro dia, com um suspiro, disse: Já lá vai um. Aconteceu o mesmo com o segundo e com o terceiro. Este revelou-lhe quem tinha roubado as jóias. João Grilo prometeu não revelar o nome dos ladrões se lhe dessem as jóias, que ele entregou ao rei sem dizer quem era o ladrão. Como custava muito à princesa casar-se com aquele maltrapilho, ele disse que desistia do casamento. O rei deu-lhe muito dinheiro e deixou-o ficar no palácio como ele pedira. Seguem-se as adivinhas do grilo na mão do rei

³⁸⁸ Cf. Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares...*, I, pp. 302-3.

³⁸⁹ Cf. Carlos de OLIVEIRA e José Gomes FERREIRA, *Contos tradicionais portugueses*, I, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1977, pp. 75-8, segundo Adolfo Coelho, em lugar não identificado.

e do rabo da porca «enterrado no quintal», que ele desvendou, recebendo de cada vez mais dinheiro. E decidiu ir para casa, o que custou muito ao rei. «O rapaz montou a cavalo e quando já ia longe, o rei apanhou caganitas de cabra que estavam na rua, meteu-as no lenço e começa a dizer-lhe adeus com ele, ao que o rapaz responde, farto do rei: Adeus, adeus, caganitas para vossa majestade!»³⁹⁰

Estes textos ocupam um lugar especial no conjunto das versões estudadas. O T4.7 põe em relevo uma obsessão com as fezes, parecendo que todo o conto se resume ao facto de o «adivinhão de m...» ter sido encerrado numa cloaca, para, no final, cheio de dejectos, se vingar daqueles que o ofenderam realmente, reenviando-lhes verbalmente as fezes em que o tinham envolvido. No entanto, esta insistência não é destrinchável do intento do actor: obter dinheiro. Existe, pois, uma equivalência entre as fezes que lhe dão, sem que ele as peça, e o que ele procura com as suas adivinhações: a fortuna. Esta equivalência resultaria de processos diferenciados: as fezes são o produto da transformação individual da comida; o dinheiro é o produto da troca social.

Sendo, pois, o T4.7, em certa medida, construído à volta do fá-bordão dos dejectos, a justificação do que nele acontece está documentado na versão T4.8, que revela o sentido desses símbolos. Nele se fala, com efeito, de forma clara, de duas espécies de iguarias: as vulgares e as requintadas. As primeiras estão representadas pela côdeas de pão de milho, as segundas por bolos, rebuçados e amêndoas, tudo pertencendo à classe das coisas doces. Estes dois tipos de comida estão associados a dois tipos de vida: trabalhosa (do almocreve) e ociosa (dos estudantes, na ponte, comendo bolos).

Este pormenor das guloseimas tem, por outro lado, relação com a parte mais enigmática do T4.8 onde a princesa fica engasgada com um osso nas goelas. O seu comer, que devia ser requintado, é alarve. Ao invés, o carvoeiro, que naturalmente deveria comer incivilmente, fá-lo com requinte. Além disso, a princesa come animallescamente num sentido complementar, ao receber simbolicamente no ânus uma comida cultural – manteiga – que o Grilo lhe dá. Isso leva-a a rir imoderadamente, saindo-lhe assim o osso da garganta. Mas este riso é como que um eco do mencionado no T4.9 quando a princesa e seu pai vêem João Grilo muito roto, ou seja, quase despido e sem as vestes exigidas pela vida em sociedade (particularmente importante na corte onde o vestir é, em termos paradigmáticos, luxuoso), parecendo, pois, estar mais preparado para ser encerrado num quarto de cama do que para aparecer em público. De resto, esta mesma situação (embora o nome do actor não seja o mesmo) está presente no T7.14, comentado no Cap. 7, onde os símbolos sexuais ainda são mais explícitos.

Tudo isto leva a ler o conto T4.8 num contexto de sexualidade. Mas o que nele aparece directamente é a sua codificação em termos de comida. Parece, na verdade, correcto ver no episódio da princesa deitada de bruços, a quem o João Grilo dá comida pelo ânus, uma dupla transformação: {boca → vulva} e {ânus → vulva}. Destes três elementos, o não mencionado é que seria intentado pelo conto. A própria comida fornecida por João Grilo

³⁹⁰ Consiglieri PEDROSO, *Contos populares...*, pp. 265-7.

seria significativa desta ambivalência já que a manteiga evoca as excreções sexuais masculinas.³⁹¹

O deslocamento do contexto sexual para o da manducação seria um dos artifícios da ocultação do sentido, baseado na homologia entre as duas formas de comer e ditado pelo imperativo da sociabilidade que implica a decência no dizer. É ela que permite transmitir facilmente os significados intentados em todos os meios e circunstâncias, e em termos consentâneos com as regras da boa educação. A camuflagem simbólica assim obtida ajudaria a aceitar os conceitos visados, da mesma maneira que a jocosidade neles existente lhes limita a escabrosidade. Uma segunda transformação tornaria, porém, menos perceptível o significado. Por isso, é que no T4.8 apenas há uma deslocação dos símbolos da sexualidade para os da comida, embora a crueza das imagens as torne, apesar de tudo, ofensivas para os ouvidos mais pudicos.

Por outro lado, o comer requintado aparece nas versões que referem o casamento do João Ratão assim como no T4.8, o qual, não tratando explicitamente do casamento, fala do comer do carvoeiro, que pretende ser requintado, em contraposição com a sexualidade destemperada da princesa. Ou seja, o comportamento social dos actores inverte o que deles era esperado: quem devia comportar-se urbanamente, abandalha-se; e o campónio age como um príncipe.

Caso sejam correctas estas deduções, completam algumas das ideias expressas em capítulos anteriores a propósito do comer social e individual. Segundo elas haveria na história da carochinha uma simples complementaridade dialéctica entre comer e procriar, no sentido de que a oposição {boca / ânus} se refina cultural e psicologicamente em {boca / sexo}, e que este deslocamento dos significantes é expresso simbolicamente no comer vulgar que passa a requintado. Mas este refinamento é novamente transformado porque, apesar de tudo, é menos aceitável na sociedade tradicional falar das funções sexuais do que das digestivas. Estas, aliás, são mais ricas em termos de ludicidade verbal, pelo que são preferíveis em todos os aspectos.

De todas estas versões pode-se tirar como elemento comum que a adivinhação está ligada à ctonicidade: tanto do grilo como do rato passam parte da vida sobre a terra e parte debaixo dela. A ocultação mais perfeita é a que ali se faz. Todos os tesouros estão nela enterrados, mesmo se em grutas. Por outro lado, tanto o Grilo como o Ratão configuram a personagem do deceptor: como diz expressivamente T4.7, trata-se de «um adivinhão de m...»

Em síntese – deixando de lado alguns aspectos que, a serem estudados, nos levariam para questões que não dizem directamente respeito ao nosso tema – o que se disse parece suficiente para concluir que este conjunto de textos guarda códigos, implícitos e explícitos, que organizam o significado em função de três núcleos: o alimentar, o defecatório e o sexual. As transferências de uns para outros são facilitadas por equivalências implícitas e tropos, muitas vezes mediados por oposições tópicas, decorrente da oposição e nexos simbólicos entre os três orifícios principais de comunicação corporal com o exterior, a boca, o

³⁹¹ A oposição {ânus / boca} é estudada por Claude LÉVI-STRAUSS, *La potière jalouse*, Paris, Plon, 1991, pp. 95-6, o qual, lembrando que a psicanálise tornou familiar esta oposição, afirma que «neste aspecto, o pensamento mítico se lhe antecipou em muito.»

ânus e o sexo. Estas transferências permitem dizer que o último se oculta sob o segundo, num processo de inversão expressivamente representado no deitar da princesa de bruços no chão (T4.8).

Por outro lado, são evidentes as relações destes textos com a história da carochinha visto manterem o mesmo contexto manducatório, defecatório e sexual, com a particularidade de, nos contos que têm como personagem principal o Grilo, ocorrerem situações que os aproximam muito do final daquela história. A hipótese é, pois, que todos estes textos pertencem ao mesmo complexo simbólico, como se verá mais cabalmente quando for desenvolvida a dimensão escatológica da versão de referência, mais adiante, no Cap. 5.

6. A MUDANÇA DE NOME

As breves observações feitas no ponto anterior acerca do nome da principal personagem masculina da história merecem ser completadas, referindo que, sobretudo nas versões mais antigas, o noivo começa por ser identificado simplesmente pelo nome da sua espécie – rato ou ratinho – e que, por ocasião do casamento, passa a ser chamado João Ratão ou João Ratinho. Menos numerosas são, com efeito, as versões que dizem indiscriminadamente João Ratão antes e depois do enlace.³⁹²

Entre as que referem a mudança de nome encontra-se a V1: «o ratinho casou com a carochinha e ficou-se chamando o João Ratão»; ou a V3: «Entrou o ratinho que, depois de casar com a carochinha, se ficou chamando João Ratão.» Entre os textos mais explícitos desta categoria estão a V4 – «E casaram. Ele ficou daí por diante a chamar-se João Ratão» – e a V11 – «o ratinho que começou a chamar-se João Ratão...» Outras assinalam o nome humanizado por ocasião da boda mas não sugerem a sua mudança, como a V2 que reza assim: «Casaram-se, e ele chamava-se o João Ratão». A V5, de forma mais ambígua, diz: «No dia do casamento a doninha arranhou um caldeirão de papas para a boda. Enquanto eles se arranjavam disse a doninha para o João Ratinho», etc.

Poder-se-ia pensar que o facto de o rato se chamar João Ratão, mal ele entra na história, resulta de um processo de contaminação narrativa, como acontece frequentemente em textos da literatura oral, por força de uma eliminação das transformações caracterológicas ou funcionais das personagens. Tal hipótese não explica, no entanto, o texto das versões em que o rato começa por ter um nome comum e passa a ter nome de homem no casamento. Por outro lado, não parece *a priori* incorrecto supor que a atribuição do nome de João Ratão ao rato por ocasião do casamento resulta do facto de se dever logicamente começar por identificar a espécie animal para, em seguida, lhe atribuir um nome próprio. Com isso concordaria a V27 quando refere que passou diante da janela da carochinha «um rato muito pequenino, muito bonito» que disse chamar-se «João Ratão».

Parece, no entanto, que também esta hipótese não explica convenientemente os factos já que o tempo narrativo se não repercutiria nas acções e transformações dos actores. Nesse caso seria irrelevante quer a trama quer a natureza das acções. Se, na verdade, se deve dar alguma razão à crítica de Mary Douglas à proposta estruturalista,

³⁹²Veja-se, por exemplo, as V9 e V10.

quando afirma que «A linguística e qualquer análise modelada na linguística só podem ser ciências do sincrónico [e que a] análise estrutural só pode revelar os mitos como sem tempo, estruturas sincrónicas fora do tempo»,³⁹³ não se pode deixar de ver que as versões – certamente as mais recentes – que não supõem a mudança do nome retiram à história mais significado do que qualquer análise estruturalista. Só o conto com princípio, meio e fim, em termos das acções e características dos actores é que faz sentido. Por isso é que insistimos acima sobre a sua diferenciação relativamente às lengalengas, onde a intemporalidade é parte integrante do seu modo de produção. No conto porém, a história e a sequência dos actores não pode ser desvinculada do sentido.

Não sendo nenhuma destas hipóteses suficiente, impõe-se formular uma outra. Segundo ela, a diferenciação dos nomes entre o princípio e o meio da história teria por finalidade significar uma mudança de funções. Os fundamentos desta hipótese são três: o primeiro é que as versões que a justificam têm mais qualidade; o segundo, que convém que haja, por razões narrativas e sociológicas, uma simbolização da mudança de estado; e o terceiro, que a mudança de nome não pode ser derivada mas primitiva. A primeira razão, já suficientemente documentada, terá novas achegas no ponto seguinte. Por isso apenas explanamos a segunda e a terceira, intimamente ligadas, as quais derivam de que todos os momentos de passagem têm vantagem em ser ritualizados pela assunção de um nome que lembre a transformação social dos actores, as suas novas responsabilidades e o seu novo *status*.

Tal obrigatoriedade é expressa numa tradição popular antiga relativa ao nome das crianças que, antes de serem baptizadas e de receberem um nome próprio, davam pelo nome comum de Custódio ou Custódia.³⁹⁴ Da mesma maneira a mudança de estado de solteira para casada por parte da mulher nas sociedades modernas implica a substituição do seu nome de família pelo do marido. Na Bíblia, por outro lado, as novas funções ou vocações especiais são assinaladas da mesma forma: Jacob passa a chamar-se Israel (Gn 35,10) quando recebe a bênção de Deus em Betel, por ela sendo feito pai de uma multidão de povos; e Simão recebe o nome de Pedro (Mt, 16, 17-18) quando Cristo lhe atribui funções especiais na Igreja nascente. Em consonância com estes factos, quase todos os papas mudaram de nome ao assumir funções. E a entrada em religião em muitas ordens monásticas foi durante séculos significada pela assunção de um novo nome. Numa palavra, em muitos ritos de passagem – baptismo, casamento, tomada de votos, eleição papal – o novo nome indicava um novo estatuto, função ou missão.

Faz, pois, sentido a atribuição de um nome humano ao rato por ocasião do casamento. Por ele o mitógrafo significaria a sua nova condição social e as suas novas funções na família e na comunidade; nome que, em termos teóricos, deveria representar a sua «humanização», ou seja o domínio sobre as suas tendências instintivas e naturais; nome que

³⁹³ Mary DOUGLAS, «The Meaning of Myth, With Special Reference to 'La geste D'Asdiwal'», in Edmund LEACH, ed., *The Structural Study of Myth and Totemism*, London, Tavistock, 1968, p. 67.

³⁹⁴ Diz J. J. Gonçalves PEREIRA («Crenças e Superstições», *Almanach de Lembranças 1921*, p. 205) que na freguesia de Cidadelhe, «Existe o costume de chamar às crianças, antes de serem baptizadas: Custódio, sendo menino, e Custódia, sendo menina.» O mesmo se faz em Pedroso, concelho de Gaia, segundo refere J. D. da Rocha BELEZA, «Crendices e linguagem de Pedroso, Concelho de Gaia», *Revista Lusitana*, 19 (3-4) 1916, p. 286: «Costumam chamar *Custódios* aos recém-nascidos, enquanto não são baptizados.»

deveria implicar, por arrastamento, uma metamorfose comportamental, à semelhança da que a carochinha, a formiga e a doninha tinham sofrido, mesmo mantendo o seu nome animal ao longo das respectivas histórias,³⁹⁵ e que é significado na renúncia às guloseimas e na sua domesticidade plena. Metamorfose que o rato não sofreu, porque tudo nele é logro e engano.

7. A MORTE DO JOÃO RATÃO

A afirmação de que a mudança de nome do rato não foi acompanhada de uma mudança comportamental e que isso teve funestas consequências necessita de ser fundamentada na análise dos textos, o que corresponde a avaliar a coerência entre o que o João Ratão diz no namoro e o que faz depois de casado e as consequências disso. Vejamos, pois, o que diz o *corpus*.

A versão de referência fala dos noivos por ocasião do casamento nos seguintes termos: «Viveram alguns dias muito felizes, mas tendo chegado o domingo, a carochinha disse ao João Ratão que ficasse ele a tomar conta na panela que estava ao lume a cozer uns feijões para o jantar. O João Ratão foi para junto do lume e para ver se os feijões já estavam cozidos, meteu a mão na panela e a mão ficou-lhe lá; meteu a outra, também lá ficou; meteu-lhe um pé, sucedeu-lhe o mesmo; e assim em seguida foi caindo todo na panela e cozeu-se com os feijões.» A v2, dizendo o mesmo, acrescenta alguns pormenores: «Domingo à missa / Ambinhos vão, / Feijões ao lume / No caldeirão. / Viu-se a carochinha / Sem leque na mão. / ‘carochinha sem leque! / Que não dirão? / Vai-me por ele / Meu João Ratão.’ Chega ele a casa / Vai ao caldeirão, / Meteu um pé, / Meteu a mão / Caiu lá dentro / O João Ratão».

A v8, por seu lado, dá destes factos uma justificação plausível ao dizer que, tendo o rato ficado em casa a tratar do almoço, «para se tornar prestável, foi deitar uma casca de cebola na panela, caindo de cabeça para baixo». A atitude é, aliás, consentânea com o que, segundo a v3, ele diz por ocasião do namoro: «Varro-te a casa, lavo-te a roupa, saio contigo à missa». De resto, a disponibilidade do rato para as tarefas domésticas é confirmada pela v6 que diz: «e quando já iam a caminho da igreja para se receberem, toparam uma folha de couve. Queria a carochinha voltar a casa para a meter na panela; mas ele acudiu: ‘Eu lá vou, eu lá vou.’ E foi.»

Num outro grupo de textos está a v3 que escamoteia a verdadeira razão da ida do Ratão a casa, dizendo: «Dias depois foram ambos à missa e, na igreja, disse João Ratão: ‘Estou com tanta debilidade!’ E a carochinha respondeu: ‘Vai num instante a casa, abre o armário, tira um bocado de pão, molha uma sopa na panela e come. Aqui te espero.’ Foi o João Ratão e fez o que a carochinha lhe tinha dito; quando, porém, meteu o pão na panela,

³⁹⁵ É conhecida uma excepção numa versão coligida em Portel por António Fontinha em 1999 e não incluída no *corpus*, onde a personagem feminina é chamada «Maria Carochinha» (comunicação pessoal do colector). Na tradição hispano-americana, como se verá mais adiante, a personagem feminina também assume um nome humano: Señorita Matínez e posteriormente, segundo parece, Señorita Martina. Estamos em crer que, tanto no exemplo português como na tradição espanhola e hispano-americana, a atribuição de um nome à carochinha decorre de uma contaminação pelo facto de o rato também ter um nome próprio.

ficou-lhe dentro o braço; acudiu com o outro e lá ficou também; apressou-se a apanhar os braços com a boca e a cabeça caiu na panela, e bem assim o corpo todo do João Ratão.»

Factos semelhantes são referidos na v4 que dá uma justificação ligada à sua apetência pela comida: «Quando ela saiu para a fonte, o João Ratinho fechou a porta e pôs-se a lambar as papas com a mão, mas, como estava seguro só numa, escorregou e foi dentro.» Finalmente, a v7 aplica-lhe epíteto de guloso como explicação do infausto acontecimento: «No domingo foram à missa e quando estavam na igreja a carochinha teve muito calor e como tinha esquecido o leque, mandou o João Ratão a casa para o trazer. Mas o João Ratão que era muito guloso, ao cheirar a panela, meteu a mão para tirar um pedaço de toucinho que andava a boiar. Escaldou-se e: / Meteu o pé, / Meteu a mão / E pela olha da panela / Caiu na sopa o João Ratão.»

Estas citações permitem fazer um balanço da transmissão do texto. As v1 e v2, bem como grande parte das versões mais antigas (v3-v5), não se delongam em explicações. Limitam-se a relatar de forma simples os factos associados à morte do rato, quase dando a impressão de que ela acontece por acidente. No entanto, as v6 e v8 mostram a preocupação do noivo em cumprir um dever doméstico, na sequência das aptidões afirmadas na fase do namoro. Por outro lado, a v3 avança um pouco mais na expressão de sentimentos mascarando a gulodice sob o conceito de debilidade que teria acometido o João Ratão num momento particularmente importante de expressão da vida comunitária – a missa – o que reforça a ideia da sua impreparação para assumir as funções de um ser plenamente integrado na sociedade.

Fica, pois, em evidência um paradigma de evolução que parte de relatos mais tersos para outros em que a narrativa é comandada por interpretações progressivamente psicologizantes e moralizantes. Assim o qualificativo «guloso» aparece explicitamente num grande número de versões,³⁹⁶ e implicitamente nas que referem ser o rato incapaz de resistir ao cheirinho agradável que emanava da cozinha³⁹⁷ ou de não provar o que estava no caldeirão.³⁹⁸ A matéria é, aliás, tão clara que não se justificam mais desenvolvimentos. De resto, as poucas lições que não coincidem com estas justificações – ter fome (v18), ou ser curioso (v11 e v25) – constituem manifestos eufemismos desta mesma gulodice.

Ainda no quadro dos comentários não substantivos, merece ser notado que em várias versões se não especifica que alimentos estavam na panela onde o rato caiu.³⁹⁹ Mas numa grande parte delas (designadamente nas mais antigas) são mencionados os feijões, quer sós, quer em feijoada de chouriço e toucinho.⁴⁰⁰ Noutras, menos numerosas, fala-se de carne de porco (toucinho, presunto, chouriço, paio),⁴⁰¹ bem como de papas, cebola, galinha, linguiça

³⁹⁶ Guloso: V7, V13, V16, V17, V20, V21, V22; lambão: V23, V27, V29, V31, V33, V35, V38, V44; glutão: V45, V54, V57, V59, V62, V65, V66, V67, V68, V70, V71, V73.

³⁹⁷ V11, V19, V24, V25, V26, V28, V30, V34, V41, V48, V52, V53, V55, V56, V60, V63, V77.

³⁹⁸ V9, V14, V15.

³⁹⁹ V3, V4, V9, V11-V16, V19, V22, V23, V26-V28, V30-V33, V36, V37, V40-V42.

⁴⁰⁰ Só feijão: V1, V2, V9, V10, V13, V18, V19, V21, V24, V25, V29, V30, V33, V39, V40, V61, V64-V69, V72; feijoada: V34.

⁴⁰¹ V16, V17, V34, V68, V69, V71, V76.

e toucinho, ou simplesmente de sopa.⁴⁰² Assim, a festa de casamento, referida implícita ou explicitamente, incluía muitos comeres, com predominância de alimentos de «sustância», como diz o povo, em que o feijão e a carne de porco teriam o lugar principal.

Nesta gama de alimentos cerimoniais, surpreende a ausência de doces. A etnografia mostra que, pelo menos em tempos recentes, não há boda sem eles, mesmo em celebrações simples. E a surpresa é tanto maior quanto as guloseimas figuram em várias versões no ponto [1.1.2], como foi referido, como um alimento rico e excepcional, senão festivo. Por outro lado, do ponto de vista das estruturas narrativas, pareceria adequado que houvesse, por ocasião do casamento, o mesmo tipo de bens que a carochinha tinha rejeitado no início da história.

Cremos, porém, que esta exclusão se justifica pela necessidade de adequar o jantar à medida da aculturação do rato. Ora este, em termos da sequência {cru → «cozido»-pelo-sal-ou-fermentação → cozido-na-água-pelo-fogo → assado | doce}, o mais que podia atingir era o penúltimo estágio e não o do {assado | doce}, já que nele se exprime a suprema aculturação não atingível por ele. De facto, a primeira parte da categoria {assado | doce} só aparece no fim da história em forma de trauma. Trazer ao banquete um alimento de excelência culinária seria, pois, introduzir um elemento espúrio e perturbador do sentido. Assim, todas as iguarias consumidas estão no terceiro grupo da série, ou seja, {cozido-na-água-pelo-fogo}.

O aspecto mais importante dos textos está, porém, no que se pode deduzir do significado da boda em termos das condições em que os bens cerimoniais devem ser consumidos e da sua função de desenvolvimento das relações comunitárias. A respeito do primeiro aspecto, refere-se que todo o festim é antes de mais o espaço de superação dos comportamentos estritamente egoístas, conquanto seja dado livre curso à satisfação de desejos viscerais, dada a abundância e variedade de alimentos disponíveis. Se a festa tem como função «encher a pança», como diz o povo, é imperativo que os bens excelentes e abundantes sejam consumidos pelos convivas durante ela. Se, pois, é criticado quem «mete nos bolsos» o mesmo não acontece com quem come demais. Mas o que é verdadeiramente contraditório da natureza do festim e, portanto, anti-social, é o comer solitário.⁴⁰³

Parece ser este entendimento das funções do banquete que terá levado o mitógrafo a sugerir que a rato morre *porque* come solitariamente. A sua apetência exagerada pela comida cultural – ele que apenas conhecia os bens culturais pré-culinários – mostra um défice de socialização que lhe não permitiria viver harmoniosamente com a carochinha, toda ela centrada na procura de uma relação não egoísta. O sinal deste défice está, pois, em que não come civilizadamente, ou seja cerimonial e comunitariamente, os bens culturais proporcionados na boda.

Várias particularidades das versões poderiam ser postas em evidência neste vasto conjunto de informações relativas às circunstâncias em que ocorre a morte do João Ratão.

⁴⁰² Sopa da boda: V7, V27, V33, V36, V48, V62, V71, V72, V75; papas: V5, V20; galinha, linguiça e toucinho: V17; olha: V6, V7, V8, V41. A V45, muito recente, menciona o arroz-doce.

⁴⁰³ A V45 exprime de forma exemplar esse comer solitário e associal: «Durante a boda do casamento do João Ratão e da Carochinha todos os convidados estavam sentados à mesa e o João Ratão atraído pelo cheiro da comida que vinha da cozinha resolveu ir espreitar. Estava ao lume um imenso caldeirão de arroz doce. E o João Ratão, como era guloso, tentou provar o arroz doce e acabou por cair dentro do caldeirão.»

Não nos adiantariam, porém, muito mais na sua compreensão. Não resistimos, porém a fazer um breve apontamento acerca da olha, de forma a situar melhor o conjunto de alimentos em que entra a carne de porco no contexto da tradição etnográfica portuguesa e preparar algumas observações a respeito a tradição espanhola.

Os termos da questão podem ser deduzidos do texto da v6: «ao revistar a panela, [o João Ratão] bispou lá um naco de toicinho e, querendo prová-lo, caiu dentro», o que leva a carochinha a dizer: «João Ratão caiu na olha, carochinha chora»,⁴⁰⁴ sendo de presumir que a rima tenha contribuído para a escolha. Expressões semelhantes encontram-se na v7: «E pela olha da panela / Caiu na sopa o João Ratão».

Poucos são os paralelos da tradição portuguesa, de nós conhecidos, em que o termo olha aparece. Vale, por isso, a pena referi-los. O primeiro é um provérbio alentejano que diz: «Olha que muito ferve o sabor perde»,⁴⁰⁵ o qual poderia eventualmente justificar a preocupação da carochinha em velar pelo cozimento do caldeirão, afirmada ou insinuada por algumas versões. O segundo encontra-se em D. Francisco Manuel de Mello que, nas suas associações de ideias, assimila a olha à comida com chouriço, «em metáfora de cheirar»: «Essa é outra; e se ferve será cousa que cheire». E pergunta: «Pois havia de haver olha sem chouriço?»⁴⁰⁶ A olha culinária teria o odor agradável associado à comida com gordura de porco.

Estes sentidos são, porém, contrários aos do contexto mítico-mágico, onde o borbulhar da água por ocasião do solstício de verão também é chamado olha, sendo os seus efeitos muito diferentes dos que se lêem na nossa história. De facto, segundo uma crença registada em Madeirã, «A primeira água que nasce às primeiras badaladas da meia-noite de S. João, chama-se *primeira olha*. O que a beber será feliz. Daí a luta que se trava àquela hora junto das bicas do chafariz, na ânsia de todos serem os primeiros a bebê-la.»⁴⁰⁷

O termo olha é usado, pois, em dois sentidos antagónicos: a olha culinária destina-se a produzir, por meio do fogo, um bem-estar físico; a olha sobrenatural, que só simbolicamente ferve, atinge as próprias «veras da alma» no seu borbulhar simbólico, só uma pessoa dela beneficiando. Ao contrário, a olha do festim destina-se a ser partilhada: complexa e elaborada, podendo ser muitas vezes repetida, está relacionada com o desenvolvimento das relações interindividuais e comunitárias.

Estas deduções, segundo parece bem fundamentadas, não têm, porém, a ver directamente com os textos sob comentário, embora estabeleçam o quadro genérico do seu significado. Atendo-nos, pois, ao que está neles explícito, parece correcto dizer que o rato morre de desejo de comer; e tão forte é o seu desejo que come sozinho o que estava destinado à boda. A gula marca-lhe a caminhada incompleta para a sociabilidade; e condu-lo à morte.

⁴⁰⁴ Segundo os dicionaristas, olha significa: «Caldo gordo, ou a gordura de caldo; cozinhado feito e chouriço, carne, grão de bico ou ervilhas, pimentos, etc.» (J. A. SAMPAIO e A. S. e MELO, *Dicionário de português*, s.v.), ou ainda «guisado feito com carnes variadas e legumes» (*Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, s.v.)

⁴⁰⁵ Thomaz PIRES, «Investigações ethnographicas», *Revista Lusitana*, 14, 1911, p. 112.

⁴⁰⁶ D. Francisco Manuel de MELLO, *A feira de anexins*, p. 119.

⁴⁰⁷ Jaime Lopes DIAS, *Etnografia da Beira*, III, Lisboa, Edit. Império, 1955, 2ª ed., p. 220.

8. A IMPLICAÇÃO {COMER → MORTE}

Esta conclusão e o seu arrazoadado parecem estranhos. A implicação {comer → morte}, embora decorra directamente dos textos, é, em termos gerais, um exagero, pois não é muito frequente que alguém morra por comer demais. E maior exagero é supor que alguém morre porque *quer comer sozinho*, como acontece no caso presente.

No entanto, sabemos que a tradição popular teoriza tudo o que é exemplar e excepcional, paradigmaticizando-o. E também sabemos que os esquemas simbólicos são repetidos em diversos contextos, de forma a facilitar a sua assimilação. Por isso, supusemos que os binómios analíticos – {comer / vestir} e {comer → morte} – não são exclusivos da história em estudo. E tentámos ver se não haveria outros textos construídos com base nestes mesmos conceitos; o que, a verificar-se, justificaria os resultados alcançados, consolidaria o seu valor interpretativo e erigi-los-ia num dos paradigmas da cultura popular.

A busca feita revelou que são numerosos os documentos com tais conceitos, designadamente contos e provérbios. Deles retemos três narrativas: a primeira tirada dos *Contos* de Gonçalo Fernandes Trancoso (~1515-~1596), e as outras duas da colectânea de Athaide Oliveira.

T4.10. *A rapariga preguiçosa, gulosa e andeja*

Uma mulher tinha uma filha de «má inclinação». Era «preguiçosa, gulosa, andeja, muito faladeira e de outras feias manhas.» A mãe falou a um rapaz para a casar com a filha. E disse a esta que no dia seguinte «não se erguesse de um lugar, que sempre estivesse calada, fiando ou ao menos com a roca na cinta». Pela manhã, pôs «à filha uma grande rocada na cinta e deixou-lhe as maçarocas que fiara no regaço» de sorte que parecesse a quem a não conhecesse, uma diligente fiadeira, «quase uma das Parcas que fiam a vida». Porém, como aquele não era seu costume, logo que a mãe desceu à porta a esperar o mancebo, a moça tirou a roca e preparou uma «honesta tigelada de papas» que começou a comer. Chegado o mancebo e notando o que ela fazia, disse para si: «Nunca nos faremos boa matalotagem porque quem tanto e com tanta pressa madruga em comer, pouco prol pode fazer.» E foi-se. A mãe achou a filha como contamos e disse-lhe que esperasse que lhe dava um pouco de açúcar. «E com grande fúria [...] tirou de uma boceta um pouco de solimão [sublimado] e polvorejou-lho por cima, que a moça comeu, crendo que era açúcar». Assim «deu o espírito antes de dar fim à sua obra».⁴⁰⁸

É fácil ver neste texto a sua origem popular, sobretudo se o compararmos com os dois seguintes.

T4.11. *As sete maçarocas*

Uma fiadeira que tinha uma filha, já mulher, muito mandriona e glutona que só pensava em comer e dormir. A mãe tentava convencer um rapaz do génio trabalhador da rapariga. Um dia disse à filha: «É provável que o

⁴⁰⁸ Gonçalo Fernandes TRANCOSO, *Contos e histórias de proveito e exemplo*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1974, pp. 6-9.

rapaz venha ver-te esta tarde, e então, filha, pega na tua roca e põe-te a fiar. A filha, mal a mãe deu costas, foi fazer um tacho de papas de milho, deitou-as em sete pratos para que esfriassem mais depressa. Apareceu o rapaz que viu a rapariga a alambazar-se nas papas. Teve nojo e safou-se. Encontrou a mãe, e disse-lhe que, sim, a tinha visto, «com sete em redor. Ficou a mãe muito contente supondo que a filha já tinha fiado sete maçarocas. Quando chegou a casa e ainda a viu no centro de sete pratos de papas, uns cheios e outros vazios, deu-lhe uma sova mestra.»⁴⁰⁹

T4.12. *A desmazelada*

Uma velha tinha uma filha muito desmazelada. «Instava a mãe com ela para que fiasse, mas ela só falava em comer papas.» Apareceu um rapaz a namorar a rapariga e a mãe falava-lhe nas maçarocas que a rapariga todos os dias fiava. Casou-se a rapariga e foi viver para casa do marido, acompanhada da madrinha. «Ao passar por uma eira, disse a noiva: que bom prato este para encher de papas. O noivo vinha um pouco atrás e perguntou à madrinha o que a noiva tinha dito. A madrinha respondeu: está a gabar a eira para aqui se enxugar maçarocas de fiado», o que deixou o noivo muito feliz. O noivo mandou do Alentejo muitas cargas de linho para ela fiar. A mulher ficou parva, ela «que nem sabia fiar. Pegou a roca, passou por uma barranha de mel e meteu dentro a parte da roca, onde se arma o linho. Foi para o quintal e pôs-se a lamber a roca.» Uma princesa que andava sempre triste viu e começou às gargalhadas. O rei em recompensa mandou várias mulheres que lhe fiam o linho todo. Chegou o marido e a mulher pôs no lugar da cama em que ela dormia muitas cascas de amêijoas e amêndoas que de noite estalavam, dizendo ao marido que eram os seus ossos, por ter o corpo escangalhado de tanto fiar. O marido no outro dia partiu a roca.⁴¹⁰

É possível que estes três textos tenham por base um mesmo modelo «primitivo» e é provável que o T4.10 tenha uma relação mais directa com ele do que os T4.11 e T4.12. A radicalidade da atitude final da mãe que não sofre a gulodice da filha e a castiga com a morte, seria consentânea com tal hipótese. Os dois últimos textos resultariam, assim, de um processo de mitigação de atitudes inconciliáveis com os «normais» sentimentos maternos e com a cultura judeo-cristã que condena o assassinio em qualquer circunstância e, por maioria de razão, o filicídio. De resto, o texto parece contradizer o objectivo da colectânea de Trancoso que pretendia apresentar histórias que fossem modelos de comportamento, tendo o T4.10 sido escrito explicitamente «para exemplo das filhas que sejam obedientes a suas mães, e virtuosas».⁴¹¹ Sendo, por outro lado, impossível que o autor se não tivesse dado conta de que aquela mãe não poderia servir de exemplo para ninguém, a inclusão do conto na sua colectânea só pode ser atribuída a uma preocupação de fidelidade à narrativa popular de que, sem dúvida, depende.

Os T4.11 e T4.12, sendo menos primários, estão mais conformes com a moral dominante. Por outro lado, a versão em que a mãe mata a sua filha por razões aparen-

⁴⁰⁹ Athaíde OLIVEIRA, *Contos tradicionais...*, II, p. 301 (ed. 1905, p. 432).

⁴¹⁰ *Id.*, *op. cit.*, I, pp. 180-1 (ed. 1905, pp. 185-7)

⁴¹¹ TRANCOSO, *op. cit.*, p. 9.

temente fúteis, mostra que a relação {comer → morte} teria tanto a ver com o que ela deixa de fazer como com o que faz. O exagero no comer – não observando as regras do bom uso social dos bens – só tem aquele desenlace porque a rapariga também é exageradamente inábil naquilo que define uma boa dona de casa: o fiar e o tecer. A referência desta actividade aos seus fundamentos míticos não deixa, aliás, de ser percebido por Trancoso ao dizer que a mãe incita a filha a fiar para que pareça «uma das Parcas que fiam a vida».

Estas deduções mostram que o conto de Trancoso tem um contexto semelhante ao da história da carochinha – o namoro-casamento – e a mesma implicação {comer → morte}, em ambos se tratando de um comer excessivo e solitário, com a diferença de que, na história da carochinha, é o noivo que assim procede e, no T4.10, a noiva eventual. Por outro lado, também neste texto está expressa com muita clareza a oposição {comer / vestir}, se por vestir entendermos todas as actividades necessárias à sua produção, as quais desde sempre, nas sociedades tradicionais, passavam pelo fiar (e pelo tecer), rejeitados liminarmente pela rapariga andeja.

Notamos ainda que não encontrámos nenhum paralelo do T4.10 que exprimisse tão radicalmente os sentimentos ligados à comida e ao vestuário. Todos os colacionados adoptam a mensagem. É o caso do T4.11, de redacção mais simples, que, falando de uma fiandeira cuja filha, mandriona e gluttona, era semelhante à do T4.10, termina não pela morte mas por «uma sova mestra», em conformidade com as atitudes maternais esperadas. Por outro lado, o T4.12 altera substancialmente a história, dando-lhe um desenlace feliz: a incapacidade da noiva para fiar não a impede de casar, nem a sua extrema gulodice – até ao ponto de pensar que só as papas que coubessem numa eira a satisfariam – é castigada, pela simples razão de que a vontade de um rei se sobrepõe à ordem natural das coisas. Idênticas diminuições do sentido ocorrem, aliás, nos paralelos onde são os seres ctónicos e infernais a suprir a inabilidade das noivas no fiar, não estudados aqui de forma a não empolar demasiado o argumento (cf. no Cap. 7, o T7.12 e o respectivo comentário).

Mas estas soluções diferenciadas de uma mesma situação inicial não põem em causa a implicação {comer → morte} encontrada na história da carochinha e no T4.10. Mostram, sim, que estas coincidências não são casuais. A morte como resultado do comer guloso é o limite para que tendem todos os castigos (um dos quais é o referido no T4.11), tal como a solução da T4.12 significa o ponto-zero donde partem todas as recompensas: a eliminação do instrumento do castigo. Neste sentido, o T4.10 representa o primeiro pólo do um *continuum* {castigo → perdão → recompensa} e o T4.12 o seu ponto intermédio. Não há, pois, recompensa positiva depois da falta. Quando muito obtém-se a eliminação das suas causas.

Esta pluralidade de desenlaces reproduz a realidade. Seria, com efeito, desumano e sem correspondência nos factos, que toda a voracidade fosse castigada com a morte, da mesma maneira que a ordem social seria destruída se todo o não cumprimento das funções domésticas fosse premiado. A morte como consequência do comer associal só é referida quando se pretende dizer as implicações últimas dos actos humanos. Da mesma maneira, o perdão do T4.12 só faz sentido como excepção que permeia o riso de uma princesa que certamente valeria muito para o rei, seu pai.

A narrativa seguinte, em versão muito simplificada, coloca-nos num outro contexto de reflexão, relacionado com o comer e com o casamento.

T4.13: Os dois irmãos

Dois irmãos, soldados, passavam fome no seu regimento. Fogem. O mais novo encontrou uma quinta onde as laranjeiras vergavam sob o peso das laranjas. Bateu à porta, não atenderam. Escalou o muro. Comeu até se fartar e ainda escondeu no fato as laranjas que pôde. Mas não conseguiu sair. Entrou no palácio, «onde encontrou uma linda menina que estava bordando.» Esta levou-o a uma varanda, donde lhe mostrou jardins, hortas e pomares, perguntando-lhe depois que é que, desde que tinha entrado no palácio, mais lhe agradara. O rapaz, «como a fome apertasse», disse que eram as couves que via na horta. A menina mandou que lhe apresentassem na mesa um prato de couves. Apagaram-se as luzes e a menina disse que cada qual se agarrasse àquilo de que mais gostava. O rapaz agarrou-se ao prato de couves. Deitou-o para um curral de porcos.⁴¹² O irmão mais velho, vindo depois, passou pelas mesmas peripécias. Mas quando a menina lhe disse que se agarrasse àquilo de que mais gostava, agarrou-se a ela. Era uma princesa encantada que seria desencantada por quem gostasse mais dela do que das riquezas que a cercavam.⁴¹³ Casaram.

O texto é precioso para as nossas deduções. O primeiro irmão, mesmo depois de estar satisfeito com laranjas, continua obcecado por comida, para mais vulgar (couves). Ao contrário o outro, tendo passado pelas mesmas provas, sabe ver o que é importante: agarrar-se a uma princesa que bordava, ou seja, uma princesa que, para além do seu alto estatuto social, tinha todas as qualidades de boa dona de casa. Daí a sorte diferente deles, um assimilado aos porcos, e o outro chamado à realeza. E tudo lhes acontece em razão das suas atitudes diferenciais relativamente ao alimento e ao vestuário.

Verifica-se, pois, que tanto o T4.13 como a história da carochinha, como ainda o texto de Trancoso, falam do resultado das atitudes excessivas em relação à comida. No primeiro destes textos, trata-se de um homem, ser cultural, com apetites animais, que por isso é degradado em animal; no segundo, de um animal meio civilizado que come incivilizadamente e morre; no conto de Trancoso, de uma rapariga, pretensamente civilizada, mas comilona, que morre porque mostra não estar tão socializada quanto devia. O elemento comum a estes três textos é, pois, que a apetência exagerada pela comida conduz à morte, ou numa situação minorada, a uma redução à animalidade ou a uma degradação psicológica ou social.

Deixando de lado outros aspectos postos anteriormente em evidência, a síntese possível destes paralelos, testemunhos, deduções e achegas é a fórmula {comer / vestir // morte / vida}, a qual, embora não esteja completa em todos os textos comentados – sendo, por isso necessário repescar alguns dos seus elementos, aqui ou além – resume bastante bem a mensagem fundamental destes textos. Em nenhum deles, porém, aparece o segundo termo da fórmula – vida – no seu *in fieri*, mas apenas no seu *in facto esse*, ou seja da

⁴¹² Há um modelo mítico desta degradação na metamorfose dos companheiros de Ulisses em porcos quando bebem as «drogas terríveis» que Circe lhes coloca na comida, ficando com «cabeças, voz, cerdas e aspecto de porcos», embora o espírito se mantivesse como dantes (HOMERO, *Odisseia*, X, 235-240 (p. 169).

⁴¹³ Adolfo COELHO, *Contos populares...*, pp. 132-135.

vida já existente. É, por isso, necessário verificar se as mesmas relações se mantêm em situações onde se fale da vida emergente, ou seja da procriação. Para o fazer socorremos, de entre os muitos que poderiam ser trazidos à colação, de dois textos, um deles retirado da tradição russa e o outro dos contos de Trancoso.

T4.14: O filho do czar nem-astuto-nem-sábio

O Czar e a Czarina tinham um único filho, Ivan, que disse ao pai que queria casar. O pai achou que era uma boa ideia. Ivan entrou um jardim e sentou-se atrás de uns arbustos. Pouco depois, passaram três jovens. Uma delas dizia: «Se Ivan Czarevich casasse comigo, fartava a cidade inteira com três pães brancos.» Ivan não encontrou nada de particularmente satisfatório, não se deixou seduzir e voltou para casa. No dia seguinte, tornou a esconder-se. Uma das jovens dizia. «Se Ivan Czarevich casasse comigo, bordava-lhe um lenço com sete tipos de seda diferentes e sete agulhas diferentes. Num dos cantos, o belo Sol com raios e auroras rubras, no segundo a Lua límpida, com as estrelas...» Ivan Czarevich tão-pouco ficou satisfeito com aquelas palavras. No dia seguinte, passaram as jovens e a última disse: «Se Ivan Czarevich casasse comigo, dava-lhe sete filhos do meu corpo: os braços, até aos cotovelos, de ouro; as pernas até aos joelhos, de prata; uma estrela na fronte; por baixo do cabelo a lua; por cima do cabelo as estrelas; as orelhas ocultas sob a aurora. E, em último lugar daria à luz o filho do czar Nem-Astuto-Nem-Sábio.» Isto agradou muito a Ivan Czarevich que foi para casa dizer ao pai que queria casar com aquela moça. Celebrou-se a boda.⁴¹⁴

T4.15: Comer, vestir e gerar

Um jovem rei, tendo recusado muitas noivas estrangeiras, passeando um dia por uma rua viu três moças a uma janela, uma das quais dizia que se casasse com sua alteza «se atreveria a fazer de suas mãos labores de ouro e seda tão ricos e tantos [...] que valessem tanto dinheiro que bastasse para gasto da mesa.» A segunda disse que lhe faria «camisas e outras coisas de que tivesse necessidade que o feitiço delas valesse tanto como tudo o mais que sua alteza vestisse e calçasse.» A terceira finalmente disse que lhe daria «dois filhos formosos como o ouro e uma filha mais formosa do que a prata.» Casou com a terceira, que deu à luz os filhos prometidos. As irmãs da rainha «publicaram com falsidade que a rainha parira monstros peçonhentos».⁴¹⁵

Para o bom entendimento destes textos relativamente às relações supostas na fórmula {comer / vestir // morte / vida}, deve-se entender que, não sendo mencionado ninguém que incarne a morte, as três personagens destas histórias representam respectivamente o comer, o vestir e a vida em termos de capacidade de procriação e geração efectiva, representação esta que é mais clara no texto russo do que no português. Por isso se inicia por ele o comentário.

⁴¹⁴ Ulf DIEDERICHs, *O palácio dos contos, Setembro e Outubro*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 195-200.

⁴¹⁵ TRANCOSO, *op. cit.*, pp. 191-210.

A primeira rapariga deste texto é senhora do comer festivo, pois se propõe dar de comer a toda a cidade com três pães brancos. A segunda, pelo contrário, é senhora do vestir, pois é capaz de representar o cosmos num lenço por si bordado. Mas nenhum destes atributos satisfaz o futuro Czar, que casa com quem lhe dá filhos extraordinários e, por fim, um filho simplesmente humano (Nem-Astuto-Nem-Sábio). A razão da escolha está em que ela é a senhora da vida. As três personagens femininas desta história representam pois claramente os funções {comer | vestir | vida}.

O conto português, também as refere, mas de maneira menos clara. De facto a senhora da comida está disfarçada de senhora do vestuário, já que com os labores de suas mãos arranjará meios de fornecer a mesa do rei. Mas esta duplicação de funções não lhe dá estatuto mítico semelhante ao das monjas fiandeiras do T3.7, reduzida como está a sua função a um simples contraponto sociológico de uma escolha que, a ter algo de transcendental, apenas estaria na jovem capaz de gerar três filhos invulgares. De resto parte das suas funções são duplicadas pela segunda interveniente, o que indicia uma contaminação textual, contrária às melhores modelos do conto tradicional. De qualquer maneira, quer o texto russo que o português, têm subjacentes os conceitos que temos vindo a explorar, expressos numa dialéctica de tipo hegeliano.

Poderiam ser aduzidos outros documentos em que o tríptico comer, vestir e gerar estivesse no centro da narrativa. Poucos, porém, atingiriam os níveis simbólicos do texto russo ou do de Trancoso. O conto «O rei escuta», por exemplo, da colectânea de Leite de Vasconcellos, reduz mesmo o tríptico das funções {comer | vestir | procriar} a duas {comer | procriar}, já que a primeira rapariga apenas deseja casar com o cozinheiro do rei para comer bons petiscos, a segunda com o copeiro para se encher de bebida e só a terceira deseja dar três filhos ao rei, dois meninos e uma menina, cada um com a sua estrelinha de ouro na testa,⁴¹⁶ como se fosse uma imagem quase inversa das primeiras personagens femininas do T4.15.

De tudo isto deduz que a fórmula {comer / vestir // morte / vida} se aplica na tradição contística não só relativamente à vida in *facto esse*, como na vida in *fieri*. E esta consistência simbólica só pode significar que a sua função estruturante é muito mais abrangente do que o que se poderia deduzir dos exemplos dispersos apresentados acima.

9. AS REGRAS DE COMER E VESTIR

As reflexões anteriores mostram que é fundamental para o entendimento da nossa história a natureza dos bens apetecidos e usados por cada um dos actores, deles dependendo a sua sorte. De forma a sintetizar a temática, distinguimos três questões: a origem das necessidades que colmatam, o efeito de favorecimento da individualidade ou da colectividade, e o seu modo de consumpção. No que respeita à origem das necessidades, o comer é natural e o vestir cultural. Por outro lado, no que releva da finalidade dos bens, a comida destina-se primariamente a satisfazer necessidades fisiológicas do indivíduo, ao

⁴¹⁶ Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares...*, I, pp. 496-9.

passo que os bens do vestuário se destinam a cumprir o que a cultura considera adequado ao desenvolvimento das relações interindividuais e comunitárias.

Finalmente, no que concerne ao modo de consumpção, distinguem-se dois níveis, ordinário e cerimonial. No que respeita à comida, o modo ordinário de consumpção é intrinsecamente individual, embora de ordinário se faça em grupo, ou em comunidade, quando cerimonial. O requinte aumenta em função destes modos: «comemos» individualmente, «almoçamos» ou «jantamos» em grupo, e «banqueteamo-nos» cerimonialmente. Estes graus estão, de resto, correlacionados com os graus de aprofundamento da relação, sendo o banquete o paradigma máximo da sociabilidade, nele se afirmando os laços indeléveis que o regozijo sustenta e produz.

Ao contrário, os modos ordinário e cerimonial de utilização do vestuário são sempre intencionalmente sociais, apenas mudando os tipos que são adequados a cada circunstância. No dia-a-dia apenas se exige a cobertura do corpo com um traje comum, ou «féria». No modo dominical exige-se um vestuário mais cuidado e limpo; e no cerimonial que o vestuário seja novo ou requintado. Mas o casamento tem uma particularidade: o vestuário nele usado tem uma dupla função: mostrar a mudança de funções, expressa no rito de passagem, e exaltar a beleza que favorece a relação amorosa.⁴¹⁷ Por se tratar de uma acto de significação única, exige-se que, pelo menos idealmente, não seja usado em mais nenhuma ocasião, ideia que foi implementada plenamente no ritual cigano do casamento, como pudemos testemunhar nos anos 80 na Cova da Beira, pois tanto o vestido da noiva como o fato do noivo e dos parentes mais próximos foi retalhado no último dia das festividades matrimoniais.

Acrescente-se, por outro lado, que o comer é ambíguo. O seu excesso é sempre condenado, segundo o que dizem dois provérbios: «barriga cheia, sepultura cheia»; e «de lautas ceias, sepulturas cheias». Esta apreciação não diz, porém, respeito aos alimentos requintados, destinados, em princípio, à boda, em relação à qual a consumpção excessiva não é inteiramente reprovada. Em conformidade com isso, o que está condenado na história da carochinha, não é tanto o comer em excesso ou o comer requintado que prejudicaria fisicamente o indivíduo («faz mal aos dentes», dizia a carochinha), mas sim o comer individual de bens que se destinam à afirmação dos laços da vizinhança (sociais) e do

⁴¹⁷ Faz-se notar que esta filosofia popular das funções do vestuário é aparentemente contrária aos ensinamentos de alguns padres da Igreja. S. Gregório, interpretado por Chaucer, diria o seguinte: «that precious clothing is blameworthy for the costliness of it, and its softness and its choiceness and elaboration, and for the superfluity and the inordinate scantness of it.» Chaucer prossegue com a definição do primeiro pecado, luxo no vestir: «that the superfluity of clothing, which makes it so dear, to the harm of the people; not only the cost of embroidering, the modish notching or striping, waving, panelling, winding, or bending, and like waste of cloth in vanity; but there is also costly furring in gowns, so much punching of holes, so much slitting with shears; further, the excessive length of the aforesaid gowns, trailing in the dung and in the mire, on horse and also on foot, men's as well as women's, so that all that which trails is verily in fact wasted, consumed, threadbare and rotten with dung, instead of being given to the poor; to the great loss of the aforesaid poor folk.» G. CHAUCER, *The Canterbury Tales*, in suo *Selected Works*, London, Chancellor Press, 1994, p. 257 («The Parson's Tale») Texto original em G. CHAUCER, *The Canterbury Tales*, ed. A. C. Cawley, London, J. M. Dent, 2004, p.557. Notar, porém, que, mesmo aqui, o que é verdadeiramente condenado é o excesso do uso «ordinário» de vestuário festivo quando os pobres não têm vestes para se cobrir. De qualquer maneira trata-se de uma visão cristã relativa ao vestuário luxuoso que não coincide obrigatoriamente com a forma tradicional de ver da questão.

aprofundamento amoroso (interindividuais). Mas as atitudes relativamente ao vestir são diametralmente opostas a estas, porque é o excesso que permite o desenvolvimento das relações humanas com benefício evidente da sociabilidade. Só este excesso permite o seu contrário cerimonial, a nudez que dá lugar ao aprofundamento das relações produtoras da vida.

Uma fórmula sintética do que foi dito até aqui em termos das estruturas simbólicas organizadoras do significado da história da carochinha pode ser a seguinte: {rato / carochinha // comer / vestir // indivíduo / espécie // interior / exterior // natureza / cultura // morte / vida}, onde os termos comer, vestir e vida, têm significações complexas, como se viu em diversos lugares tanto deste capítulo como dos anteriores. E a conclusão a que estas reflexões conduzem é que, segundo a cultura portuguesa, é bom vestir-se esplendorosamente com todos os atavios possíveis de forma a que o namoro e o casamento sejam possíveis; e é conveniente que a boda tenha olha e que os convivas comam bem, mesmo excessivamente, socialmente, e não isolada e alarvemente. Ou seja, é bom o que favorece a relação social, a interacção ou a sociabilidade festiva. Ao contrário é negativo o que remete o indivíduo para o centro de si mesmo, para as suas necessidades básicas, quando satisfeitas solitariamente. Daí as atitudes antagónicas dos actores principais.

CAP. 5. O TRAUMA REAL

«*La tristesse de l'absence masque l'absent.*»

R. Jakobson⁴¹⁸

Os factos colocados no espaço simbólico são máscaras do sentido, feitas da tristeza das coisas ausentes. Deste entendimento da epígrafe deste capítulo que, no original, se refere ao desaparecimento do poeta Maiakovski e aqui é propositadamente posta fora de contexto de forma a forçar-lhe o significado, absolutizando-o, fica a ideia de que, de tudo o que acontece, fica apenas uma memória de máscaras do real.

Ao referirem um dos aspectos importantes do significado, estes breves elementos de uma teoria do símbolo são particularmente adequados ao início do comentário à lengalenga da história da carochinha. Na verdade, os factos estão nela colocados apenas com a intenção de evocar relações ausentes e mascaradas. E a tristeza que move os actores não faz mais do que evocar a ausência essencial e definitiva de alguém. O que resta é o trauma que ela produz. Assim os sentimentos postos à deriva e os seres colocados aparentemente de forma indiscriminada na lengalenga, substituem uma ausência essencial e tornam-se enunciadores intelectivos dessa realidade. Tudo isto é conseguido numa trama discursiva que evoca um drama que se resolve em trauma,⁴¹⁹ como se os termos tivessem a mesma raiz etimológica e o mesmo significado, e como se de uns para os outros, embora lógica e narrativamente ordenados, se passasse por uma espécie de escorregadouro simbólico que determinasse as relações não necessárias neles fixadas, de forma a que o todo sustente as brincadeiras do entendimento.

Em razão disso a nossa atenção será centrada no fio simbólico do discurso, nas estruturas que o sustentam e nas circunstâncias em que a ausência é sentida e reproduzida no universo das experiências animais e humanas. Estaremos, pois, atentos à forma como o discurso é cerzido, às cores e à consistência do dizer, como se houvesse um «fio português» que nos fosse específico e mais apto do que outros a revelar o sentido mítico,⁴²⁰ embora noutras tradições apareçam outras formas de ligar as coisas com cores e brilho semelhantes.

⁴¹⁸ *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, 2.e éd., p. 73.

⁴¹⁹ A este propósito assinala-se que trama e drama provém do mesmo étimo latino – trama – e que trauma, com origem num termo grego de sonoridade próxima – trauma – significa ferida, evocando a situação de sonho, ou melhor, a descida ao fundo do ser, onde imagens, sensações, ideias vivem desorganizadas, até que o discurso lhes dá estrutura e forma.

⁴²⁰ Teófilo BRAGA, *O povo português...*, I, p. 257, n. 141, diz que o autor da «Picara Justina» alude em 1605 ao «fio das fiandeiras portuguesas» e aos «enredos de hilo portuges' para significar os elementos delicados de uma intriga». T. BRAGA (*op. cit.*, p. 259) cita ainda Rodrigues MARIN (*Cantos populares españoles*, I, p. 160), que regista o seguinte verso estremenho: «De Francia vengo senhores, / De por hilo portugez».

De qualquer maneira, as nossas fiandeiras míticas privilegiaram tudo o que tem a ver com tecidos e vestidos, tramas e sentidos; gastaram o tempo e a argúcia a fiar e a tecer destinos; disseram o significado da vida contando histórias que nunca mais acabam, como se todas elas não fossem mais do que um jogo de enganos em que a verdade é dita para logo ser escondida e depois novamente significada em enigmas; forçaram todos os mecanismos de evocação que a língua permite, como se o mito dependesse da fala e a sonoridade do português fosse decisiva para definir os percursos do drama e do trauma, numa riqueza de amplas e vastas denotações e de explosões conotativas, ou como se se tratasse de fogos de artifício em que as figuras, codificadas, aparecessem projectadas numa noite de referenciais não identificados.

Da utilização destes procedimentos foram sendo dados algumas indicações pontuais noutros capítulos, designadamente no final do anterior, onde desenvolvemos algumas temáticas fundamentais para a continuação deste trabalho. Mas na fórmula síntese então apresentada há aspectos que ainda não foram totalmente destrinchados, designadamente os que podem ser expressos na oposição {natureza / cultura}, a qual pode ser resolvida hegelianamente na dialéctica {natureza / cultura → sociedade}, que parece ter presidido à construção da lengalenga da nossa história. Ou seja, a relação entre a natureza e a cultura resolve-se na sociedade, uma formulação que, sem ser sociologicamente inovadora, não se encontra expressa com a mesma precisão, tanto quanto saibamos, em nenhuma outra narrativa popular. E também não cremos que tenha sido deduzida por alguém a propósito de qualquer dos seus textos.

A demonstração destas afirmações obriga, no entanto, a analisar os significados explícitos e implícitos desta lengalenga, tentando este capítulo ver a relação dos actores e suas acções com outros textos tradicionais e com os esquemas míticos clássicos, na intenção de assinalar as marcas simbólicas que mudaram ou se mantiveram ao longo do tempo nas histórias populares em geral e, mais especificamente, nesta. Posto, com efeito, o facto inicial – o choro da carochinha – e examinada teoricamente o sentido da diafania, far-se-á uma primeira análise da estrutura através da verificação do género simbólico dos actores. Em seguida, serão vistas, a respeito de cada um deles, as suas relações etnológicas e outras. Quase no final do ponto serão tiradas as consequências das análises feitas, mostrando que o trabalho de elaboração das sequências dos actores tem uma estruturação simbólica verdadeiramente única. Depois disso será estudado o significado das divergências de algumas versões relativamente à V1, no que respeita à rainha e ao rei e aos seus homólogos.

O capítulo terminará sob dois registos: o psicológico, pondo em evidência o significado da morte do rato enquanto traumaticamente vivida pelo rei; e o estrutural, reavaliando as relações {comer / vestir} em termos dos códigos que lhes estão subjacentes. Permeando toda esta reflexão está a noção de diferimento da predicação, já antes estudada, a qual leva a interpretar as figuras da carochinha e do João Ratão a partir das da rainha e do rei, e vice-versa. De uma forma sintética, o objectivo do capítulo é perceber como na intriga se incorpora o drama e como deste resulta o trauma, que, afinal, sintetiza o significado mais profundo da nossa história.

1. O CHORO DA CAROCHINHA

A lengalenga final do conto inicia-se com a morte do João Ratão. Mas o que a desencadeia é o pranto da carochinha e a sua dor imensa. Diz, com efeito, a versão de referência que ela «começou a chorar em altos gritos», enquanto quase todas as outras afirmam simplesmente que ela chorava, segundo o modelo de contenção que é próprio do estilo popular. A v8 é, no entanto, mais expressiva: «ficou varada e, no maior desespero, desgrenhou-se e arrepelou-se, chorando em altos gritos». Esta frase remete para formas populares de carpir a morte. De facto, ainda não há muito tempo, nos lamentos fúnebres aldeãos, era comum os familiares mostrarem de forma expressiva a sua dor, numa espécie de trilado à maneira árabe, como pudemos testemunhar uma vez numa aldeia perto de Penedono, e arrepanhando-se e arrepeando-se; pondo afinal em evidência a dimensão dramática da vida social.

Este costume vinha, aliás, de tempos antigos, como se deduz de uma postura da Câmara de Lisboa, datada de 1385, que condenava tais gestos de dor dizendo que «o carpir e depenar sobre os finados é costume que descende dos gentios, e é uma espécie de idolatria, e é contra os mandamentos de Deus». Por isso se ordenava e estabelecia que, dali em diante, «nesta cidade, nenhum homem ou mulher, não se carpa, nem depene, nem brada sobre algum finado, nem por ele, ainda que seja pai, mãe, filho ou filha, irmão ou irmã, marido ou mulher, nem por outra nenhuma pena, nem nojo, não tolhendo a qualquer que traga seu dó, e chore se quiser...»⁴²¹ Mas sabe-se que estas disposições não tiveram o efeito pretendido: num *Romance* sobre a morte de El-Rei D. Manuel, escrito pouco depois daquela postura, Gil Vicente diz, que «Os Iffantes davão gritos, / A Iffanta se carpia; / Seus cabellos, fios d'ouro, / Arrincava e destruia; / Seus olhos maravilhosos / Fontes d'água parecia.»⁴²² A persistência deste costume é, de resto, atestada num conto recolhido na Foz do Douro, onde se fala de uma carpideira que «começou a dar ais, e a arrepear-se», mesmo sabendo-se que a «sua caramunha: Ai, ai, ai / Quem lá vai, lá vai» tinha a ver com uma representação paga.⁴²³

Tal forma de chorar os mortos é atestada desde a mais remota antiguidade clássica. Apuleio, a propósito de Eros e Psique, refere que as irmãs desta perfidamente «se arrancam os cabelos e laceram as faces».⁴²⁴ E Homero fala da viúva de Protesilau que, em sua dor fica «Com ambas as faces dilaceradas.»⁴²⁵ E quase no fim da *Iliada*, refere-se que «as primeiras a

⁴²¹ Cf. Alexandre HERCULANO, «Crenças populares portuguesas», *O Panorama*, 4 (157, Mai.) 1840, p. 138, que acrescenta um pouco mais adiante: «As proibições da câmara relativamente aos prantos pelos mortos, aludem ao carpirem-se e arreparem-se sobre o cadáver e por ele, depois de enterrado, certas mulheres, que disso viviam, chamadas carpideiras ou pranteadeiras, e na falta destas os parentes mais próximos. Fr. Francisco Brandão diz que tal costume se acabou no tempo de D. João 1º; mas engana-se manifestamente, porque nos nossos cronistas se acham memórias de semelhantes prantos em épocas muito posteriores, e lá diz Gil Vicente: Prantos fazem em Lisboa / Dia de Santa Luzia / Por el-rei D. Manuel / Que se finou nesse dia.»

⁴²² Gil VICENTE, *Obras*, Porto, Lello, 1965, p. 1296.

⁴²³ Teófilo BRAGA, *Contos tradicionais...*, I, p. 203.

⁴²⁴ APULEE, *Les metamorphoses*, II, Paris, Les Belles Lettres, 1946, pp. 50 e 79.

⁴²⁵ HOMERO, *Iliada*, II, 700 (p. 68). A tradução do mesmo texto por M. Alves Correia (ID., *Iliada*, Lisboa, Sá da Costa, 1960, 3ª ed., vol. I, p. 51), é mais colorida: «a triste viúva, em sua dor excessiva toda se arrepejava». Outra forma de nojo é referida a propósito de Laertes por seu filho (HOMERO, *Odisseia*, XXIV,

arrancarem os cabelos» quando Heitor é trazido para dentro de Tróia, resgatado das mãos de Aquiles, são a esposa e a mãe.⁴²⁶ Sófocles, por seu lado, lembra pela boca do mensageiro do palácio a morte de Jocasta: «Louca de horror, atravessou o vestibulo e correu para o leito nupcial, arrancando com as duas mãos os cabelos. Entra e fecha a porta violentamente detrás dela; clama então por Laios, o seu esposo morto há tantos anos [...] A infeliz gemia sobre o leito onde tinha concebido um marido de seu marido e filhos de seu filho.»⁴²⁷

Mas o carpir da carochinha é apenas o pretexto para mostrar a diafania de toda a realidade, servindo a morte do João Ratão para verificar as relações ontológicas de vários seres, especificamente escolhidos para que a mensagem seja compreensível e plena.

2. A ESTRANHA LENGALENGA

Um primeiro conjunto de observações relativamente à segunda parte da história da carochinha põe em destaque que o choro desta põe todos os seres em movimento, mesmo os que naturalmente o não têm. De facto, os três primeiros actores a entrar em cena são inanimados: tripeça, porta e trave. Mas, contrariando a sua natureza e função, adquirem uma frágil aparência de vitalidade. No entanto, com seus actos, parecem estar em contradição com o choro da carochinha: a tripeça *dança*, a porta *abre e fecha* e a trave *quebra-se*. Ou seja, a sua compaixão altera o seu estado normal e as funções que ordinariamente têm. Os três seres seguintes – pinheiro, passarinhos e fonte –, dotados de vida e/ou movimento, também entram na história em contradição com o seu natural: o pinheiro *arranca-se*, eliminando assim qualquer possibilidade de continuação de vida; os passarinhos *cegam-se*, impedindo voos futuros; e a fonte *seca-se*, contendo o seu borbolar e fluir espontâneo. No conjunto, degradam a vida que lhes é própria. Por último, os seres humanos chamados a partilhar do nojo pela morte do rato cerceiam ou exageram o movimento: os meninos *partem os cantarinhos* e inviabilizam todas as idas futuras à fonte e de carrear água para o palácio; a rainha *dança* extemporânea e exageradamente na cozinha e põe em causa a majestade real; e o rei extrema o comportamento da rainha *arrastando* o c. pelas brasas.

A série, organizada em três grupos de três elementos cada, mostraria como é que este conjunto de seres sente a morte – a suprema imobilidade – de alguém, notando-se que os seres imóveis, fazem-no movendo-se; os seres móveis, cerceando a origem ou os requisitos do movimento; e os humanos – móveis e vivos por excelência – limitando a ocasião da mobilidade (os meninos), exagerando-a (a rainha), ou comprometendo definitivamente a sua origem (o rei). É fácil de ver que todos estes comportamentos exprimem mal os «sentimentos de pesar» pela morte de alguém. Dir-se-ia mesmo que alguns são descabidos ou ofensivos. Como é que, na verdade, se pode alguém compadecer dançando, ou andando em fraldas de camisa, ou arrastando-se nas brasas? Como podem os seres trazidos à lengalenga ser tão «insensíveis»?

316-7 (p. 388)): «Com ambas as mãos agarrou em terra misturada com cinza / e atirou-a por cima da cabeça, gemendo incessantemente.»

⁴²⁶ ID., *Iliada*, XXIV, 710 (p. 495).

⁴²⁷ SOPHOCLE, *Edipe Roi*, 1241-50 (cf. SOPHOCLE, II, *Ajax*, *Edipe Roi*, *Électre*, Paris, Les Belles Lettres, 1958, p. 117).

3. A DIAFANIA DO MUNDO

Esta análise fenomenológica do comportamento do actores da lengalenga é, porém, elementar e imperfeita, não atingindo as razões que levaram o povo a incluir estes três níveis de realidade na bela demonstração da diafania do mundo feita na lengalenga, cujo significado interessa aprofundar.

Uma primeira achega ao sentido é uma observação de Leite de Vasconcellos, apenas a uma das versões por ele recolhidas: «Toda a natureza e a sociedade, toma luto pela morte de um rato!»,⁴²⁸ com o que chama a atenção para que este facto não suscita apenas sentimentos individuais de quem sofre a perda de alguém, mas se repercute num vasto conjunto de seres em reverberações não esperadas. No entanto, a afirmação do etnógrafo ucanhense refere apenas parcialmente o conteúdo da lengalenga. A natureza e a sociedade seguem-se a uma outra categoria claramente expressa no texto, a casa. E não comenta o autor (não ocorrendo fazê-lo numa breve nota ocasional no fim de um texto coligido) o facto estranho de a carochinha chorar sozinha a morte de seu esposo, sem que mais ninguém das suas relações familiares ou de vizinhança a acompanhe no seu pranto. Estranho, porque o contexto tópico e social da morte do João Ratão é o mesmo da primeira parte do conto: a casa, o povoado aldeão, a mãe, as vizinhas, a igreja onde é realizado o casamento, ou seja a comunidade onde os acontecimentos relacionados com os ritos de passagem são partilhados. Surpreende, pois, esta solidão em que só a acompanham três «carpideiras» domésticas não humanas: a tripeça, a porta e a trave.

Sendo, pois, a ausência de familiares, parentes e amigos inexplicável num meio popular como aquele que esta história supõe, forçoso é considerá-la intencional e supor que os seres foram nela colocados por razões simbólicas, transparentes para quem elaborou a série. Para as identificar, colocamos todos os actores da versão de referência pela ordem em que nela são mencionados na Tabela 5.1. Deste ordenamento emergem os primeiros desígnios de significação, detectáveis nas categorizações apresentadas nas colunas [2] e [3].

Tabela 5.1: Actores da parte cumulativa da V1

Actores [1]	Natureza [2]	Categorias [3]
João Ratão	AA	
Carochinha	AA	
Tripeça	OC	
Porta	OC	Casa
Trave	OC	
Pinheiro	EN	
Passarinhos	EN	Natureza
Fonte	EN	
Meninos	SH	
Rainha	SH	Sociedade
Rei	SH	

Legenda: AA = Animal Antropomorfizado; OC = Objecto Cultural;

EN = Elemento Natural; SH = Ser Humano.

⁴²⁸ Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares...*, I, p. 70.

Começando pela coluna [2], observamos que, após os dois actores principais – João Ratão e carochinha –, categorizáveis como animais antropomorfizados, aparecem três objectos culturais feitos de madeira – a tripeça, a porta e a trave –, que podem ser agrupados sob a designação genérica de «casa», como consta da coluna [3]. Os três elementos seguintes – pinheiro, passarinhos e fonte – são elementos provindos directamente da «natureza», sem que tenham sido objecto de qualquer transformação. Os três últimos – meninos, rainha e rei – são seres humanos que configuram a categoria «família-sociedade». Estes nove actores estão, pois, agrupados em três grupos de três elementos cada, como se a repetição três vezes feita de um número perfeito elevasse a perfeição à sua expressão máxima.

Olhando com atenção para os três elementos do primeiro tríptico, nota-se que, sendo objectos culturais, no sentido de que são o resultado da acção humana sobre a natureza, representam as várias funções da casa. A primeira delas é a da *fruição*, representada na tripeça, a qual permite a ocupação cómoda e agradável da habitação. Não fazendo sentido uma casa onde todos ficassem de pé, a tripeça serve paradigmaticamente para o homem se sentar diante da lareira, como se verá mais adiante. A porta, por outro lado, tem a dupla função de *comunicação* com o exterior e de *delimitação* do habitáculo, a primeira mais imediata do que a segunda. Instrumento de mediação por excelência, a porta faz a transição entre a casa e a natureza e estabelece o limite de ambas, colocada como está sobre o *limen* no sentido da horizontalidade. De facto a comunicação não se faz senão entre seres contidos em si mesmos e distintos de outros.

A trave, por seu vez, estabelece o limite da casa no sentido da verticalidade. No fundo é ela – em conjunto com o tecto que sustenta e que metonimicamente representa – que define a *habitabilidade* da casa, separando-a do cosmos e, por extensão, do transcendente. Mais do que pelas paredes – e pela porta que a abre ao exterior – a casa é constituída pela trave que sustenta o tecto. E tanto assim é que se diz de alguém que não tem casa, «não tem um tecto» onde se abrigar.⁴²⁹ A relação trave-tecto-habitabilidade é intrínseca e necessária. A porta e a trave é que permitem, pois, a domesticidade significada na tripeça. No conjunto, estes três elementos definem a casa como espaço protegido e habitável, dela fazendo parte um utensílio (a tripeça), um elemento de mediação (a porta), e um outro estruturante (a trave).

Na expressão dos sentimentos de compaixão destes seres o mais estranho é, em primeira análise, o bailado da tripeça; no fundo, porém, não é diferente das atitudes da porta e da trave. As três colocam-se na situação de não poder cumprir a função que lhes é reservada na casa: uma tripeça que baila não pode ser utilizada para descansar ou facilitar as actividades domésticas; uma porta que está continuamente a abrir e a fechar não resguarda a casa do exterior e não permite a intimidade; e uma trave que se parte torna impraticável a casa como local de habitação, nela deixando penetrar todas as intempéries provindas do céu.

⁴²⁹ Complementarmente refere-se a expressão com que se significa o não ter nada: «sem eira nem beira», sem eira significando que não tem meios de sustento, tradicionalmente malhados ou secados na eira; sem beira, que não tem casa, metonimicamente reduzida ao seu beiral.

Os três elementos seguintes – pinheiro, passarinhos e fonte – provêm da natureza não transformada culturalmente, cada um deles representando um dos seus reinos – vegetal, animal e mineral –, respectivamente. A sua associação ao pranto da carochinha é feita de maneira semelhante à dos elementos da casa: todos deixam de executar as suas funções naturais, o pinheiro arrancando-se, os passarinhos tirando os olhinhos e a fonte secando-se. Deixam, pois, de existir como seres vivos ou funcionais. Que pinheiro pode, com efeito, subsistir sem estar bem agarrado pelas raízes à terra? E que passarinho pode voar sem olhos? E que água pode manar de uma fonte seca?

A escolha destes seres obedeceu, pois, a regras precisas de produção simbólica, ao impor a toda a natureza – para a qual abria a porta, mediadora entre ela e a casa – a compaixão pela morte do rato. De resto, a observância das regras estruturais não se fica por aqui: o elemento de transição deste segundo grupo para o terceiro, a fonte, também está no interior do respectivo grupo, como para significar que a função mediadora destes dois elementos não é só tópica (dentro do respectivo grupo), mas também ontológica (entre categorias de seres).

Os três elementos finais – meninos, rainha e rei –, em termos imediatos, personificam a família, hierarquicamente definida. Mediatemente, no entanto – e talvez seja este o aspecto que mais interessa para a interpretação – o que está neles sugerido é a categoria sociedade. Personagens como a rainha e o rei, que evocam as noções de poder e ordenamento legal, fazem, com efeito, pensar na estrutura social. A família significaria, por antonomásia, a cidade organizada. Por outro lado, os actos destas personagens ainda são mais estranhos do que os das primeiras seis, atingindo as raias do inimaginável e incompreensível. Que sensatez pode, com efeito, haver no quebrar gratuito dos cantarinhos por parte dos meninos do rei, no andar em fralda pela cozinha por parte da rainha e no arrastar o c. nas brasas por parte do rei? Porquê esta insanidade progressiva de três actores, os únicos que pertencem ao grupo dos seres racionais e inteligentes?

A resposta a estas questões necessita de vários desenvolvimentos ulteriores, para os quais serão carregados outros materiais de análise e conceitos suplementares ainda não formulados. Mas não se deixará de dizer, desde já, que a oposição {água / fogo} com que começa o primeiro tríptico da lengalenga e termina o segundo, remete para o contexto culinário da parte contística, sendo os seus elementos retomados na rainha e no rei, com que simbolicamente com cada um deles se identifica.

Admitindo, pois, como boa e correcta esta análise, designadamente nas suas implicações estruturais, conclui-se que a escolha dos actores da lengalenga não é casual. Tão perfeita, exacta e precisa é que só podem resultar de um aprofundado trabalho simbólico que eliminou tudo o que era supérfluo e insignificante. Por isso, os mundos da domesticidade, da natureza e da sociedade são nela inteiramente permeáveis, como se o sentido pudesse deslocar-se sem peias, de elemento a elemento, no fácil trânsito das analogias e das proximidades tópicas e simbólicas.

Neste conjunto, a rainha e o rei estão, em certa medida, à parte, por serem imagens directas da carochinha e do rato. Assim o rei arrasta o c. pelas brasas porque repete o rato que morre «cozido e assado»; e a rainha conforma-se com as atitudes da carochinha antes

do casamento, não chorando, mas proclamando a sua feminilidade e desejo na cozinha onde o rei ainda não tinha morrido.

4. O GÉNERO SIMBÓLICO DOS ACTORES

Um outro aspecto da análise está sintetizado nas sequências colocadas da Tabela 5.2, onde os diferentes intervenientes na lengalenga são classificados em função do seu género simbólico, conceito que ultrapassa o de género gramatical e significa, como o nome sugere, o género do símbolo subentendido no conceito apenso a cada um deles. O ponto de partida para tal classificação está no que se afirmou no ponto anterior a respeito do que está subjacente à lengalenga. As categorias colocadas na tabela seriam o resultado de elaborações complexas feitas pelo mitógrafo, intuitiva ou propositadamente, em função da oposição {masculino / feminino},⁴³⁰ na qual se estabeleceram as primeiras bases do entendimento da diferença entre as coisas,⁴³¹ quando o homem começou a inquirir-se sobre o significado de ser macho e fêmea. Possivelmente foi esta a questão a que primeiro teve de responder, provocado pelos seus desejos viscerais mais profundos e pela necessidade de compreender as regras da conservação da espécie. Antes, pois, de se interrogar sobre o significado do seu meio, do cosmos ou do transcendente, teria imaginado tudo à sua medida. Mas não o fez em termos abstractos, como é suposto pelo filósofo antigo, mas de forma concreta, distinguindo, na natureza humana o princípio masculino e o feminino. A quase universalidade da classificação gramatical dos seres segundo estes géneros confirmaria o asserto. Se, pois, na lengalenga, como vimos antes, se encontram categorias que não podem ser consideradas primeiras, é de supor que as mais simples, relativas à distinção de género, também lá se encontrem.

A linguística é, porém, irrelevante para a análise desta questão, entre outras razões porque o género gramatical é arbitrário e equívoco e tem uma longa história de incoerências. Um exemplo simples o demonstra: de *mare-is*, neutro em latim, derivou *mer*, feminino em francês, *mar* e *mare*, masculino, em português e italiano, e *mar*, ambíguo, segundo os dicionaristas, em espanhol.

O género simbólico, pelo contrário, baseia-se em conotações independentes dos acidentes de evolução linguística, e significa todo o objecto, ser ou acção colocados, ou do

⁴³⁰ Dever-se-ia igualmente considerar o ponto intermédio – o neutro – existente nas línguas clássicas, o qual desapareceu, por exemplo, das línguas latinas, deixando, por isso, de constituir uma das categorias de pensamento dessas culturas.

⁴³¹ Karl ABRAHAM, *Rêve et mythe*, p. 177, refere que, segundo Kleinpaul, «o homem sexualiza o universo». Por outro lado, Sigmund FREUD (*The Interpretation of Dreams*, Harmondsworth, Penguin, 1977, p. 468) afirma que «Em alguns casos o elemento comum entre o símbolo e o que representa é óbvio; noutros está escondido e a escolha do símbolo parece estranha. São precisamente estes últimos casos que são capazes de lançar luz sobre o significado último da relação simbólica [...] As coisas que estão hoje ligadas simbolicamente provavelmente estiveram unidas em tempos pré-históricos numa identidade conceptual e linguística.» E lembra (*ibid.*, n. 2) o pensamento de Hans Sperber, segundo o qual, «todas as palavras primitivas se referiam a coisas sexuais, mas posteriormente perderam a sua significação sexual ao serem aplicadas a outras coisas e actividades que foram comparadas com as sexuais.» Seja qual for a origem da diferenciação dos seres em géneros, a sexualização do universo é um dado adquirido como categoria de pensamento.

lado do homem, ou do lado da mulher, em resultado dos seus atributos, imagem ou função. Na base estão as formas geométricas elementares de {convexo / côncavo} e {agudo / redondo}. Assim, masculino quer dizer não só tudo o que desempenha tarefas ou funções masculinas, mas sobretudo o que se aproxima das imagens do homem e dos atributos que o identificam, de que o falo, em termos biológicos, é a imagem primeira, a qual tende para a espada em termos físicos, por ter a mesma forma. Os seres que se não aproxima destas formas originais seriam masculinos quando associados às funções preponderantes do homem. O sol e o dia estariam nesse número.⁴³² Pelo contrário, seria feminino, em termos simbólicos, tudo o que tenha ou evoque formas côncavas, redondas e matriciais, bem como a lua e a noite.⁴³³

O género simbólico, assim definido, é, pois, uma ferramenta de múltiplos gumes em que a lógica, a etnografia e a sociologia – a primeira pelos tropos, a segunda pelo uso simbólico e a terceira pelas funções – clarificam os sentidos implícitos personificados por cada actor. As indicações de natureza semântica são, com efeito, sobredeterminadas social e culturalmente. Tendo isto em conta, é possível atribuir aos elementos mencionados na lengalenga as conotações referidas na Tabela 5.2.

⁴³² FREUD, *op. cit.*, p. 470-1, afirma que «Todos os objectos alongados, tais como paus, pedaços de árvores e guarda-chuvas [...] estão em vez do órgão masculino – assim como todas as armas longas e afiadas, punhais e chuços.[...] Caixas, arcas, armários e fornos representam o útero e também objectos côncavos, navios e embarcações de toda a espécie.» C. G. JUNG (*Metamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, Librairie de l'Université, 1983, p. 352) refere igualmente que a caixa ou a gaveta são símbolos femininos. Leite de VASCONCELLOS (*Etnografia portuguesa*, VIII, p. 388) refere que «As tradições populares demonstram como o S. João representa o Sol, considerado astro fálico.»

⁴³³ Pode-se ler com vantagem Karl ABRAHAM, *Rêve et mythe*, p. 178 e ss., sobre o simbolismo sexual.

Tabela 5.2. Actores da V1 e seu género simbólico

Actores	Género simbólico
João Ratão	M
Carochinha	F
Tripeça	F
Porta	F
Trave	M
Pinheiro	M
Passarinhos	M
Fonte	F
Meninos	F
Rainha	F
Rei	M

Legenda: M = Masculino; F = Feminino

Olhando com atenção para a Tabela, não é difícil concordar com as atribuições feitas quando os géneros gramatical e simbólico coincidem. Assim, não oferece dúvida que a carochinha e a rainha designam seres gramatical, funcional e sociologicamente femininos, da mesma maneira que o João Ratão e o rei denotem seres masculinos. Mas não é intuitivo que a tripeça seja feminina e os passarinhos masculinos, embora o género gramatical esteja de acordo como o género simbólico que lhes atribuímos. Da mesma maneira pode-se pôr em dúvida que o pinheiro evoque imagens masculinas, quando se lhe não indica a espécie – bravo ou manso – já que as conotações ligadas a um e a outro podem não ser as mesmas. Mesmo assim, estas categorizações podem justificar-se após alguns momentos de reflexão. O mesmo não acontece, porém, com a classificação dos meninos como femininos.

Estas hesitações tornam, pois, necessário aprofundar a natureza e funções de cada um dos actores sob o ponto de vista da natureza simbólica e sócio-etnográfica e das conotações culturais directa ou indirectamente transpostas ao longo dos tempos para as suas funções. Com isto tentaremos responder às dúvidas que assaltam o leitor quando repara na perfeição estrutural da Tabela 5.2 em que a um elemento masculino se seguem três de conotação feminina, a estes sucedendo outros três de conotação masculina, os quais, por seu lado, dão lugar a mais três de conotação feminina, terminando a série com o mesmo género com que se iniciou, representado pelo rei. Tudo parece, com efeito, demasiado perfeito para ser verdadeiro. Daí a suspeita de que a perfeição não está nos factos mas nos olhos com que os olhamos, ou seja na teoria com que procedemos à análise. Por outro lado, caso se chegue à conclusão de que a classificação está correcta, falta saber se isso resulta de um propósito intentado pelo mitógrafo e, em caso afirmativo, por que meios chegou a este esquema inultrapassável na sua beleza formal.⁴³⁴

Antes de responder a estas questões e dúvidas convém caracterizar cada um dos actores da lengalenga, buscando elementos que ajudem a compreender o sentido que a tradição neles depositou, o que pode ser feito com testemunhos provindos da cultura popular portuguesa e de outras a que ela terá ido buscar elementos. Desta forma se evita

⁴³⁴ Levando este tipo de análise ao extremo, faz-se notar que a soma dos actores masculinos é de 5 e os femininos de 6, o que poderia indicar, também ao nível do género dos actores utilizados, a predominância do feminino sobre o masculino, tal como está significado explicitamente na história. Mas tal género de conclusões estaria certamente muito para além das intenções do mitógrafo.

tomar apenas como fonte de interpretação o contexto imediato. Não sendo a história da carochinha de origem portuguesa seria, na verdade, incorrecto limitar o inquérito à nossa tradição. Para além disso, quando as fórmulas estão extremamente condensadas, como no caso presente, é de toda a vantagem procurar paralelos em culturas aparentadas.

5. O PRANTO DA CASA

O primeiro conjunto de seres que choram a morte do João Ratão em conjunto com a carochinha são a tripeça, a porta e a trave, as quais podem ser compendiadas, como dissemos, na categoria «casa».

A tripeça que baila

O baile da tripeça perante o choro da carochinha é manifestamente estranho. Não é o bailar uma expressão de alegria e de regozijo? Como é que, pois, a tripeça exulta com a morte do João Ratão? A resposta a estas questões tem diversas componentes. Começemos pela mais simples, a semântica.

A tripeça é, segundo os dicionaristas, um pequeno tamborete ou «assento de três pés e sem respaldo».⁴³⁵ O termo é sinónimo de tripé, o qual aparece numa das versões de recolha recente (V11). Conotado com ambos está a «trempe» que designa um objecto de uso corrente nas cozinhas rurais, constituída por um «arco ou triângulo de ferro, assente sobre três pés, onde se colocam as panelas para ir ao lume»,⁴³⁶ bem como frigideiras e outros instrumentos de fritura ou cocção de alimentos.⁴³⁷ Tripeça, tripé, e trempe teriam origem na mesma palavra latina, *tripede*, que, por sua vez, vem do *tripode* grego.⁴³⁸ Servindo para elevar coisas em relação ao chão da casa ou a uma fonte de calor, a trempe é utilizada apenas na cozinha. A tripeça, porém, também é usada em outros lugares da casa, mesmo hoje, sendo utilizada para assento.

A coincidência entre o significado da palavra e a simbólica feminina da tripeça é afirmada na etnografia. Um «conto de caminho», coligido em Baião, ajuda a perceber estas relações.

T5.1: O frade e a tripeça

Uma mulher casada queria andar com um frade, e para isso ia pedir a Deus todos os dias à igreja que lhe cegasse o homem para que o pudesse fazer. O homem, escondido detrás da tribuna respondeu com voz disfarçada que lhe desse galinha e caldos gordos, que o marido cegava. A mulher assim fez

⁴³⁵ J. Almeida COSTA e A. Sampaio e MELO, *Dicionário de português*, s.v.

⁴³⁶ ID. *ibid.*, s. v.

⁴³⁷ O termo «têmporas» é também usado, por vezes, na linguagem popular em vez de trempe: «naquele tempo [usavam] umas çaçoilas de barro preto, punham aquilo sobre umas têmporas». Alda SOROMENHO e Paulo SOROMENHO, *Contos populares...* I, p. 222.

⁴³⁸ Sinónimo de tripé é ainda a trípole, a «tripeça em que sentavam as pitonisas quando pronunciavam os seus oráculos» (ID. *ibid.*, s. v.). Mas o termo também era usado na Grécia antiga para designar o utensílio culinário que se colocava «sobre o fogo ardente» e servia «para aquecer água» (HOMERO, *Odisseia*, VIII, 435 e X, 358-9 (pp. 139-40 e 172) tal como as panelas de ferro com três pés das cozinhas rurais portuguesas.

e ele ia dizendo que lhe parecia que estava mal da vista, até que disse estar cego de todo. «A mulher assim que ouviu isto meteu o frade em casa. Nesse tempo usavam-se umas bancas furadas, e o frade, sentando-se numa, deixou pendentes os testículos pela abertura da banca em que estava sentado». O marido, pretendendo ensinar seu filho a atirar à «frecha», «apontou-a às partes do frade, atravessou-lhas, de modo que não podia soltar-se, e largou com tripeça e tudo. Diz-lhe o homem: ‘O frade, larga a tripeça!’ Responde o frade: ‘Agora não, que levo pressa.’»⁴³⁹

A conotação feminina da tripeça, de tão evidente, não precisa de ser comentada.⁴⁴⁰ Mas não é este o único texto em que a imagem é empregue, como se pode comprovar pela seguinte prática mágica recolhida em Brinches.

T5.2: Cura do raquitismo

«Quando aparece uma criança raquítica e enfezada, e que aos circunstantes se afigura como sendo mais um triste caso de bruxaria, para libertar a infeliz vítima do terrível malefício», faz-se o seguinte: «Chamam-se à casa onde se encontra a creança embruxada, um Manuel e uma Maria. Coloca-se no meio da dita casa uma tripeça, e, em torno desta, sentam-se no chão o Manuel e a Maria, ficando Manuel dum lado da tripeça e Maria do lado oposto. Em seguida, Manuel, pegando na creança, benze-a e diz: ‘Fulano! (o nome da creança) quem t’encalhou?’ Maria responde: ‘Uma alma perdida que por aqui passou.’ Torna Manuel: ‘Quem t’encalhou, t’há-de desencalhar. Em nome de Deus e da Virgem Maria. Toma lá, Maria.’ Manuel, ao proferir as ultimas palavras, passa a creança por debaixo da tripeça para as mãos de Maria, que diz: ‘Deita cá, Manuel.’ A seu turno, Maria, com a creança nos braços, exclama: ‘Fulano! (o nome da criança) quem t’encalhou?’ Responde Manuel: ‘Uma alma perdida que por aqui passou.’ Acrescenta Maria: Quem t’encalhou, t’ha-de desencalhar. Toma lá, Manuel.’ ‘Deita cá, Maria.’ Diz Manuel, recebendo a criança das mãos de Maria, igualmente por debaixo da tripeça. A criança tem de passar assim nove vezes por debaixo da tripeça; e a cada passagem é necessario que sejam pronunciadas as mesmas palavras acima mencionadas. No fim das nove passagens, rezam-se cinco Padre-Nossos, cinco Ave-Marias e cinco Glorias-Patri; e estas orações oferecem-se a S. Cipriano, para que livre aquela criança do mal que a aflige. Tudo isto tem de executar-se durante nove dias sucessivos. E só assim a creança conseguirá restaurar a saúde.»⁴⁴¹

O texto é de si mesmo elucidativo da utilização mágica da tripeça. Mas a trempe também é referida explicitamente num contexto de bruxaria numa tradição de Castelo

⁴³⁹ Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares...*, II, pp. 56-7. Há outros dois contos, semelhantes no essencial, em Alda SOROMENHO e Paulo SOROMENHO, *Contos populares...*, II, pp. 37-9 e 39-41, no primeiro dos quais, no entanto, não se diz em que é que o frade estava sentado. Mas no segundo, há um padre que se senta descomposto numa cadeira (óbvia actualização da tripeça).

⁴⁴⁰ Bernardino BARBOSA, *Contos populares de Évora*, ed. de Rui Arimateia, Lisboa, Aríon, 2000, pp. 171-2, edita um conto com um contexto semelhante: um soldado observa uma tripeça para cima da qual tinham saltado uma mulher e um frade dando um «beijo á napolitana» de que nunca ouvira falar. Mas, «morto de curiosidade, começou a estender o pescoço para ver dar [tal] beijo [...]. E em cima da trepeça havia um cortiço cheio de nozes», que ele fez cair, com grande barulho.

⁴⁴¹ FILOMATICO, «Crenças e superstições», *A Tradição*, 1 (5 Mai.) 1899, p. 75.

Branco: «Se desconfiamos que alguém que nos visita tem arte do demónio ou é bruxa e queremos adquirir a certeza, bastará colocar detrás da porta as trempes e a vassoura. Por mais que a visita queira sair não o conseguirá sem que primeiro se retirem esses objectos.»⁴⁴² E num conto da colectânea de Leite e Vasconcellos é dito que as bruxas «põem a sertã sobre as ‘têmporas’ (trempes) sem lume»,⁴⁴³ certamente para significar a alteração da ordem das coisas produzida pela bruxaria. Esta simbologia justificaria a recomendação de colocar «um banco de pernas para o ar detrás de uma porta» quando alguém se quer ver livre de visitas indesejáveis ou quando demoram muito, porque assim ela logo sairá.⁴⁴⁴ E não deixa de haver quem pense que ainda melhor para produzir tal efeito é utilizar uma tripeça, com uma vassoura colocada sobre ela.⁴⁴⁵

O rito referido em T5.2 é atestado noutros textos. Num deles, a criança com quebradura é passada pelo abertura feita num carvalho pequeno, aberto ao meio, estando de um dos lados um João e do outro uma Maria,⁴⁴⁶ assim simulando a cópula que produziu originalmente aquele ser. Estes símbolos estão, por outro lado, por detrás da expressão «Para curar uma criança de quebranto, é bom passá-la por uma meada de linho»⁴⁴⁷ e do rito a que ela corresponde, supondo-se que tal meada esteja aberta à maneira da matriz no parto; ou ainda do rito atestado em Brinches, segundo o qual a criança embruxada é passada por uma pepia (coroa) de trovisco numa encruzilhada pela uma hora da noite,⁴⁴⁸ ou por uma pepia de farinha peneirada com a mão esquerda por um Manuel e três Marias.⁴⁴⁹ De facto, as varas de vime, amieiro ou carvalho, as meadas de linho, ou as pepias de trovisco e de pão são como que matrizes simbólicas onde se reintegra o quebrantado, quebrado ou embruxado, sendo dado novamente à luz belo, livre e inteiro. Um dos textos utilizados di-lo explicitamente: «aqui tens a tua afilhada sã e salva /como na hora em que foi nada.»⁴⁵⁰

As pernas da tripeça do T5.2 teriam a mesma função que o carvalho, a meada ou a pepia abertos: refazer simbolicamente o acto da concepção. É mesmo possível que, na sua «origem», o rito de passagem da criança pela tripeça fosse feita através de uma abertura semelhante à suposta no T5.1. A impraticabilidade do gesto teria levado à utilização das

⁴⁴² Jaime Lopes DIAS, *Etnografia da Beira*, III, 2ª ed., pp. 215-6.

⁴⁴³ Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares...*, I, p. 434.

⁴⁴⁴ Consiglieri PEDROSO, *Contribuições...*, p. 130.

⁴⁴⁵ Jaime L. DIAS, *Etnografia da Beira*, V, p. 276. Este costume é atestado na Sertã.

⁴⁴⁶ ID., *op. cit.*, I, 2ª ed., p. 174.

⁴⁴⁷ Consiglieri PEDROSO, *op. cit.*, p. 137.

⁴⁴⁸ FILOMATICO, *loc. cit.*, pp. 75-6.

⁴⁴⁹ ID., *loc. cit.*, *A Tradição*, 1 (7 Jul.) 1899, p. 111. Segundo o *Almanaque de Lembranças para 1866*, p. 311 (Cf. F. Adolfo COELHO, *Obra Etnográfica*, I, p. 364) o mesmo rito era praticado em Alva, no Alentejo, com a particularidade de que à pepia se chama ‘biscoito’, por ser feito com farinha de centeio por três Marias. Segurado por duas delas, numa encruzilhada, a outra e um Manuel faziam passar por ele três vezes a criança embruxada. No final eram lá deixadas as vestes para que a bruxa ficasse «entretida com elas a procurar a criança». Se alguém, no regresso, olhasse para o lugar em que ficou a roupa, ficaria embruxada. Ritos similares são mencionados por Leite de VASCONCELLOS, *Tradições populares...*, pp. 147-9, a propósito da noite de S. João, na qual se passam as crianças quebradas por varas de vime, de amieiro, de olmo ou de carvalho cerquinho, abertas ao meio, etc. Num destes rituais, provindo do Minho, as três Marias vão para o local onde se corta a vara de vime a fiar na roca.

⁴⁵⁰ Leite de VASCONCELLOS, *op. cit.*, p. 147.

pernas, as quais prolongam a matriz. Em alternativa, a forma da tripeça seria a da trempe aberta, o que ainda mais incute a ideia do cozimento sexual do frade, paralela da assadura do rei, de que se fala no final da lengalenga da carochinha.

Para algumas destas deduções há confirmação em imagens míticas referidas por eruditos. No *Fausto* diz-se: «Na chave um guia certo e seguro tens; / Segue-a! Com ela descerás às Mães! / [...] Uma tripeça em brasa é o sinal / de que ao fundo dos fundos, abismal / Chegaste. [...] E vai direito ao dito tripé. / Toca-o com a chave.»⁴⁵¹ Segundo a interpretação de Jung, «No reino das mães, [Fausto] encontra o tripé, o vaso hermético no qual deve ser celebrado o ‘casamento real’. Aqui Fausto tem necessidade da vara mágica fálica para realizar a grande obra que é a criação de Páris e de Helena.»⁴⁵²

No fundo há, pois, concordância entre a tradição oral portuguesa e o texto de Goethe, o que só pode decorrer de que as estruturas simbólicas que os determinaram relevam do mesmo complexo de significados e de suas formas organizativas. Por isso é que, se a história da carochinha apenas fala de uma tripeça que se põe a dançar ao ouvir o pranto da carochinha pela morte do João Ratão, o seu sentido segundo ou terceiro depende da feminilidade simbólica da tripeça, que o contexto mais alargado impõe.

De tudo isto deduz-se facilmente que a questão de fundo dos textos colacionados – carochinha, T5.1, T5.2, e *Fausto* – é a da fecundidade feminina, a qual também está suposta tanto na primeira parte da história da carochinha como na lengalenga, designadamente na porta que se abre e fecha e na rainha que anda em fraldas na cozinha, comentadas mais adiante. Estas observações permitem, aliás, obter uma resposta suplementar às questões do início deste ponto: sendo difícil pôr a tripeça a mostrar qualquer sentimento de pesar a não ser pela mudança do seu estado natural – os três pés assentes no chão – não se encontra aí a única razão do seu bailado. O que possivelmente nele está implicado é que a tripeça, de acordo com as atitudes da carochinha de que é isomorfa, exprime a disponibilidade feminina para a geração. Por isso dança. É possível mesmo que este segundo sentido seja o mais essencial. Malgrado a morte do rato, a carochinha e seus homólogos podem continuar a festejar a sua fertilidade intacta. Estando o tempo do luto e da celebração sintetizados num só gesto, é este último o que parece sobressair do texto.

Portas a abrir e a fechar

Contexto simbólico em tudo semelhante é o suposto na porta que abre e fecha. Ela é, com efeito, um dos símbolos mais «naturais» da matriz geradora. O seu abrir e fechar quereria dizer directamente a diminuição da sua função natural que consiste em permitir a passagem. Mas para além deste significado imediato e utilitário, o que nele está suposto é o acto da concepção. A crença – «É bom pendurar-se à porta 5 réis, para ter dinheiro todo o ano»⁴⁵³ – sugere-o, encobrindo-o: a porta é o início de tudo. Pela porta passa tudo o que de bom existe na casa. E o que o de melhor existe é a geração de um ser.

⁴⁵¹ Johann W. GOETHE, *Fausto*, II, 6263-93 (trad. de João Barrento, Lisboa, Relógio de Água, 2003, 2ª ed., pp. 317-8).

⁴⁵² C. G. JUNG, *Metamorphoses...*, pp. 227-8.

⁴⁵³ Consiglieri PEDROSO, «Contribuições...», *O Positivismo*, 3, 1881, p. 13 (ed. 1988, p. 137).

A porta tem, na verdade, a ver com a vida. Confirma-o um ensalmo recolhido em Teixoso, no distrito da Guarda, a «Santa Helena, rainha de Sena», que era moura e voltou para a cristandade, o qual tem por fim saber «se uma pessoa ausente é viva ou morta». Pede-se à santa um dos seguintes sinais: «Galos a cantar, / Crianças a chorar, / Cães a ladrar, ou / Portas a abrir e a fechar». O rito obriga a que seja a «oração rezada pela silêncio da noite e a pessoa que a recita aguard[e] atenta que algum dos sinais se verifique logo em seguida à recitação. Se, de facto, um galo canta, uma criança chora, um cão ladra, ou uma porta se abre ou se fecha, a pessoa ainda é viva; se, pelo contrário, nenhum destes factos se dá, a pessoa é morta.»⁴⁵⁴ A porta que abre e fecha é, pois, tomada como símbolo de vida, tal como deduzimos conceptualmente.

Note-se, por outro lado, que, no conjunto de sinais indicativos da existência de vida, supostos no ensalmo, apenas um releva de um simbólico de segundo grau: a porta a abrir e a fechar. Todos os outros, denotam directamente a vida, sendo mesmo curioso notar que também eles se referem a um início: o galo que canta anuncia a madrugada; e a criança, que representa – real ou evocativamente – o início da existência. A operação simbólica, nestes dois casos, está em que a vida animal presente é uma imagem da vida humana ausente em vias de se iniciar. O significado decorreria, pois, de uma simples transferência de actor para actor, por um dos mecanismos da produção simbólica que diz que o semelhante atrai o semelhante e, por extensão, produz o semelhante. Mas no abrir e fechar da porta há muito mais do que isso: não tendo vida e parecendo animada, a porta batendo mostra que o ser ausente vive.

Esta dedução pode ser transpostas directamente para o contexto da história da carochinha onde também há uma porta que se abre e fecha em uníssono com o choro da carochinha pela morte de seu noivo. Com efeito, também aqui, o abrir e fechar, mais do que um lamento pela morte de alguém, significa a disponibilidade para a produção da vida por parte da carochinha de quem a porta é uma imagem. O abrir e fechar contínuo da porta dá acesso ao jardim fechado da carochinha que assim mostra estar apta a gerar alguém. Simplesmente ninguém nele entra porque ninguém já é seu noivo.

Este sentido parece, porém, ser posto em causa por uma crença popular que diz que «Quando uma casa fica de noite com a porta aberta, sem se saber, é sinal de felicidade.»⁴⁵⁵ À primeira vista, este texto não faz sentido: uma porta escancarada (o texto diz ‘aberta’ e não ‘entreaberta’), sobretudo de noite, parece significar a patenteação da intimidade pessoal e familiar e a abertura a toda a espécie de perigos: animais para-domésticos e selvagens, conhecidos importunos, criminosos, etc. Mesmo nas comunidades tradicionais em que as portas não eram fechadas com chave durante todo o dia, ninguém era descuidado ao ponto de deixar a porta de casa aberta de par em par.

Se, porém, olharmos para esta tradição no quadro teórico do texto anterior e do da carochinha notaremos que tudo é consistente, já que a porta significa a matriz geradora de vida, dela dependendo a felicidade. Se, pois, a porta que se abre e fecha significa vida e disponibilidade para a criação de vida, a matriz aberta significa a matriz pejada, símbolo de ventura.

⁴⁵⁴ Jaime Lopes DIAS, *Etnografia da Beira*, III, 2ª ed., pp. 198-9.

⁴⁵⁵ Consiglieri PEDROSO, «Contribuições...», *O Positivismo*, 3, 1881, p. 5 (ed. 1988, p. 132).

De qualquer maneira a relação da porta com a dupla {vida / morte} é sustentada por uma tradição inglesa, atestada continuamente desde Chaucer (1395) até M. Trevelyan (1909). Segundo ela o ranger das portas e os estalos nas casas seriam sinal de morte.⁴⁵⁶ Esta tradição seria, pois, oposta à portuguesa. Outra cultura, outro contexto, outro significado. Mas a referência à vida também aí está presente, pela negativa.

A trave que se quebra

O terceiro elemento da casa chamado a partilhar da dor da carochinha é a trave. Os seus sentimentos são expressos quebrando-se, o que implica uma diminuição, senão a negação plena da sua função natural: sustentar o tecto e permitir a habitabilidade. Mas ao dizer que ela se parte, a história também exprime implicitamente a ideia da inviabilidade da associação fecunda da pessoa que representa com quem quer que seja. E reforça a convicção de que o destino infausto do João Ratão, de quem é simbolicamente homóloga, não pode deixar de ser definitivo.

Este entendimento é complementar do significado da trave na cultura tradicional onde tanto pode estar associada à vida como à morte. Uma tradição de Vila de Rei diz que «Se a cama de um doente faz cruz com a sonave [trave] da casa, o doente não morrerá enquanto se conservar naquela posição, e por isso, quando a enfermidade é grande e já não há cura possível nem esperança de salvação, mudam-lhe a cama para sentido contrário e a morte não demora.»⁴⁵⁷ Ou seja, a trave sustém a morte, não tanto porque está cruzada com a cama – um reforço cristão do efeito simbólico óbvio – mas em razão da própria noção de trave que sustenta a casa e, por extensão, a vida.⁴⁵⁸

Por outro lado, nas suas *Catequeses baptismais*, S. João Crisóstomo exorta a evitar algumas superstições associadas ao mau agouro, como o grasnar de corvos, o chiar de ratos e o estalar de traves,⁴⁵⁹ advertência donde parece deduzir-se que, na época em que o mistagogo escrevia, se pensava que a trave, ao partir-se, só podia significar uma diminuição do seu poder e função natural, justificativos daquela conotação negativa. Mas está bem de ver que esta significação ominosa concorda com a função que ela tem na lengalenga portuguesa e com o significado nefasto do ranger e chiar das portas inglesas. De facto, o que está partido só pode ser entendido como diminuído e morto para a sua função normal.

⁴⁵⁶ Iona OPIE & Moira TATEM, *A Dictionary of Superstitions*, p. 449. O texto de G. CHAUCER (*The Canterbury Tales*, ed. A. C. Cawley and M. Andrew, London, J. M. Dent, 2004, pp. 569), na versão original, refere os que crêem em adivinhações «by chirkyng of dores, of ckakkyng of house, of gnawinge of rattes». O roer dos ratos também seria, pois, sinal de morte.

⁴⁵⁷ Jaime Lopes DIAS, *Etnografia da Beira*, III, p. 170-171 (2ª ed. p. 232).

⁴⁵⁸ Este sentido positivo da trave cruzada com a cama é tanto mais de pôr em destaque quanto, por outro lado, se considera ser «mau morar numa casa, em que as tábuas do tecto fazem cruz com as do sobrado», como refere Consiglieri PEDROSO, «Contribuições...», *O Positivismo*, 3, 1881, p. 10 (1988, p. 135). Não é impossível que a primitiva formulação da crença de Vila de Rei fosse precisamente a inversa, a morte sendo significada pela trave em cruz com a cama. A mudança teria a ver com a ideia de que a cruz salva, embora a imagem da trave partida, simbolizada pela cruz, seja mais primitiva. Não encontramos, porém, nenhum paralelo que justifique esta dedução lógico-simbólica, a não ser o texto de Consiglieri Pedroso, provindo de outro contexto.

⁴⁵⁹ Cf. Iona OPIE & Moira TATEM, *op. cit.*, p. 449.

Em síntese, estes elementos parecem dizer que a árvore é sinónimo de vida, como está claro na imagem da árvore da vida, tão antiga como a Bíblia e tão presente como ela na definição do imaginário ocidental; e que a trave partida é sinal de diminuição e morte. De qualquer maneira, não há dúvida de que o género simbólico da trave é masculino como se refere na Tabela 5.2. Sendo uma das imagens do falo, a sua quebradura representa o homem emasculado, significação esta que está em perfeita sintonia com tudo o que acontece no final ao rei, o qual, com as suas acções, coroa o sentido do conto.

Não terminaremos este ponto sem referir que, comparando estes resultados com os obtidos a propósito da porta e da tripeça, notamos algumas diferenças de vulto. A mais importante é que, enquanto os seres simbolicamente femininos têm implícita a possibilidade de retorno jubiloso à sua fecundidade natural, a trave que se parte exclui totalmente essa possibilidade não só porque se quebra mas também porque, como trave, já não tem vida. A sua degradação e destruição é, pois, definitiva e total, não se podendo esperar que volte a sustentar um tecto nem a retomar a fecundidade que duplamente deixou de ter. A conotação deste primeiro elemento simbólico masculino implica, pois, uma negatividade absoluta, não suposta nos dois actores que, até agora, simbolizaram o feminino.

6. O PRANTO DA NATUREZA

O segundo tríptico de seres que pranteiam a morte do João Ratão são o pinheiro, os passarinhos e a fonte, que caem sob a designação genérica de «natureza» e representam os seus três reinos: vegetal, animal e mineral.

O pinheiro que se arranca

Os arbustos e as árvores são simbolicamente equívocos: tanto conotam o masculino,⁴⁶⁰ como evocam a mulher,⁴⁶¹ nomeadamente o pinheiro manso, por vezes chamado *pinheira*.⁴⁶² Mas o *pinus silvester* – claramente subentendido pela v9 que diz: «que tens tu, pinheiro alto» – com o seu fuste alongado e pequena copa tem uma configuração nitidamente fálica.

Esta ambiguidade simbólica pode, porém, ser resolvida mediante textos etnográficos, relativamente abundantes, e documentos da cultura grega, ambos particularmente esclarecedores do sentido implícito desta parte da lengalenga. No que se refere às tradições populares, referimos uma de Armamar, aparentemente afastada do nosso tema, que diz:

⁴⁶⁰ Hans Christian ANDERSEN, *The Complete Works*, p. 507, fala de «sabugueiro-mãe» e «salgueiro-pai».

⁴⁶¹ Karl ABRAHAM (*Rêve et mythe*, p. 176) refere que «quase todas as árvores são femininas para nós. Visivelmente os seus frutos servem de *tertium comparationis*.» O autor, porém, fala apenas do género gramatical das palavras que as designam. Em português, as árvores têm ambos os géneros gramaticais, tenham fruto comestível ou não. Se há macieiras, oliveiras, videiras, também há castanheiros, medronheiros e ainda pereiros/as e carvalhos/as. Mas a forma do carvalho e da carvalha são muito diferentes: o primeiro de forma oblonga, a segunda com larga copa. Do nosso ponto de vista – o da construção simbólica – a imagem de cada árvore é mais importante para perceber o seu significado antropológico do que o seu género gramatical.

⁴⁶² Leite de VASCONCELLOS, *Etnografia portuguesa*, II, p. 67.

«quando os pinheiros ou as matas aparecem comidos das lagartas, diz-se que o ano vai ser de fome»,⁴⁶³ o que, para o presente contexto, implica que o pinheiro está associado à vida, possivelmente por ser árvore de folha perene. O asserto justificar-se-ia porque as suas agulhas só são comidas quando o ano é falho de outras fontes de alimento para os vermes que lhe devoram as partes mais tenras. Mas nem este texto nem a sua interpretação são suficientes para tomar o pinheiro como pertencente ao género simbólico masculino.

Há, no entanto, várias tradições atestadas em muitos pontos do país que têm um sentido bastante mais claro. Assim, por ocasião da festa de Santo António, em Peral, concelho de Óbidos, «Os rapazes espetam num terreiro um pinheiro, em volta do qual põem lenha (rosmaninho, murta, alecrim, alfazema, poejo, marcela, erva de Nossa Senhora, etc.). No alto do pinheiro fixam a *boneira*, figura de papel de cores que representa uma mulher de braços abertos; põem-lhe bombas e sal dentro da cabeça. E em grande algazarra deitam fogo a tudo – ao que chamam *a fogueira*.» Acrescenta o autor que «Antigamente, dançavam em volta, tocavam harmónios e guitarras.»⁴⁶⁴

Este mesmo costume de dançar «em volta de um pinheiro junto do qual ardia uma grande fogueira [...] com muita lenha e carqueja», pertenceria aos ritos da noite de S. João, em Coimbra, segundo relata o *Diário de Notícias* de 3 de Julho de 1924.⁴⁶⁵ Da mesma maneira, em Viseu, pelas festas joaninas, à tarde, «nas faldas de um monte, ao pé das povoações, põem um pinheiro ao alto, limpo, só com os galhos, e à volta dele silvas secas atadas», a que os rapazes deitam fogo.⁴⁶⁶ Rito parecido – realizado, porém, na terça-feira de Entrudo – existiu no concelho de Vila do Conde, com o nome de «queima do galheiro», um pinheiro de cerca de dez metros de altura, reduzido apenas aos seus galhos e envolto em «gatenho», ou seja, segundo os praticantes do rito, «mato mais fino que o tojo, que [...] é escolhido de preferência a este por arder melhor e com mais zunido».⁴⁶⁷ No topo do galheiro ficaria «um ramo de loureiro ornado com flores, fitas, bandeiras e outros adornos significativos». A sua base é espetada numa «cova», envolta em «gatenho» para melhor arder no momento próprio». O relator do rito diz ainda que o povo lançava serpentinas para o galheiro, antes de lhe deitarem o fogo, à meia-noite em ponto. Tudo era acompanhado com danças à volta do pinheiro completamente revestido de gatenho «com a espessura de três metros de diâmetro na base e de pouco menos de um metro pelo tronco acima, donde mal emergiam os galhos despídos, tendo a rematá-los o ramo de loureiro encimado por uma bandeira verde-rubra de papel».⁴⁶⁸

Leite de Vasconcellos, por outro lado, menciona outras tradições semelhantes, uma delas menos clara nas suas componentes,⁴⁶⁹ outras igualmente precisas, como a referente a Almeida, onde, nos princípios do século XX, na noite de S. João se faziam fogueiras «em volta das quais se organizavam rodas e descantes, colocando-se-lhes ao centro um poste

⁴⁶³ J. Gonçalves MONTEIRO, *Armamar...*, p. 103.

⁴⁶⁴ Leite de VASCONCELLOS, *Etnografia portuguesa*, VIII, p. 364.

⁴⁶⁵ Cf. ID., *op. cit.*, VIII, p. 383.

⁴⁶⁶ ID., *op. cit.*, VIII, pp. 405-6.

⁴⁶⁷ Ernesto Veiga de OLIVEIRA, «A ‘queima do galheiro’ no concelho de Vila do Conde», in *suo Festividades cíclicas em Portugal*, Lisboa, Dom Quixote, 1984, p. 47.

⁴⁶⁸ ID., *op. cit.*, p. 48-9.

⁴⁶⁹ Leite de VASCONCELLOS, *Etnografia portuguesa*, VIII, p. 498.

com uma figura em cima – uma boneca [...] feita de palha e garridamente vestida de papel de cores. Durante toda a noite dançavam em volta da fogueira terminando o folguedo pela queima da boneca.» O mesmo, segundo parece, seria feito nas vésperas de S. António e de S. Pedro.⁴⁷⁰ Em Evendos, a fogueira era feita à porta da capela de S. João, com «um pinheiro, posto a pino, carregado de alecrim» que é trazido no domingo anterior e guardado na capela, deitando-se-lhe «o fogo rente ao chão, porque o alecrim está seco».⁴⁷¹

Não há dúvidas acerca da significação fálica destas representações: o pinheiro erecto no meio de um terreiro, a sua decoração de ervas aromáticas ou silvas a que se deita fogo, são mais que suficientes para tirar essa conclusão. O costume viseense é, de resto, muito explícito a este respeito: no cimo do pinheiro, colocava-se «uma panela untada de azeite onde metem um gato, obstruindo depois a boca da panela com um pano tendido». Os rapazes deitam o fogo às silvas e quando «o gato já não pode sofrer o calor, rasga o pano, salta para fora e vai meter-se numa poça. Há então grande gargalhada e acaba-se a festa.» Esta função disto é que se pode entender o que significa a tradição vilacondense, que na definição dos actores do ritual é incongruente e estranha. De facto, o «gatenho» só pode ser uma sobrevivência verbal de um rito semelhante ao de Viseu em que efectivamente haveria um gato que fugia do cimo de pinheiro em brasa.

Leite de Vasconcellos afirma que o «gato é como que o espírito da vegetação que se sacrifica para renascer com força maior»,⁴⁷² interpretação que estando, no essencial, correcta, é limitativa. De facto, o que está implicado no rito é muito mais preciso e forte em termos de significado. O pinheiro representaria o pénis; a panela untada, o prepúcio; e o gato, o sémen, ideia reforçada pelas serpentinas que o povo lança aos «galheiros» em Vila do Conde. O ritual na sua globalidade significaria uma cópula simbólica em que a natureza era fecundada de maneira a desentranhar-se em frutos belos e saborosos ao longo do verão; interpretação que, a ser verdadeira, nos colocaria bastante para além do entendimento que Leite de Vasconcellos, noutro texto, faz destes ritos como sendo o de um «sacrifício do gato».⁴⁷³

Chegados a este entendimento do significado destas tradições, convirá acrescentar um breve comentário a uma insinuação feita pelo etnógrafo ucanhense sobre a relação dos rituais de Peral, referidos acima, com o milagre de S. António que compunha «as bilhas que as moças levavam à fonte e ele próprio quebrava.»⁴⁷⁴ Esta associação entre os ritos relacionados com o pinheiro e a realização do milagre da reconstituição das bilhas, não tem qualquer justificação de natureza histórico-religiosa. Por isso devem resultar de imposições simbólicas que fariam evocar um facto quando o outro acontece, tal como na história da carochinha onde, depois de o pinheiro ser arrancado, também são quebradas as cantarinhas dos meninos do rei. No entanto, enquanto no ritual de Peral as bilhas são refeitas, na nossa história elas são quebradas. Mas isso não põe em causa a dedução feita.

⁴⁷⁰ ID., *op. cit.*, VIII, p. 385.

⁴⁷¹ ID., *op. cit.*, VIII, p. 385. Cf. ainda ID., *op. cit.*, VIII, p. 420, onde são referidas tradições semelhantes no Algarve.

⁴⁷² ID., *op. cit.*, VIII, pp. 405-6.

⁴⁷³ ID., *op. cit.*, VIII, p. 388.

⁴⁷⁴ ID., *op. cit.*, VIII, p. 364.

Esta associação do pinheiro e da bilha, intrínseca nos rituais viseenses e circunstancial nos do Peral, traz à lembrança que tanto S. António como S. Gonçalo de Amarante, ambos casamenteiros e travessos, gostam de quebrar as cantarinhas às moças, o que tem óbvios entendimentos sexuais. De facto, S. Gonçalo, ainda mais brejeiro do que S. António, é cantado desta forma: «S. Gonçalo de Amarante, / Serrador de pau de pinho, / dai-me tanta força ao... / Como o porco tem no focinho»,⁴⁷⁵ a qual nos coloca explicitamente num contexto fálico.⁴⁷⁶ Mas a referência a que é «serrador de pau de pinho» evoca a castração, como se demonstrará mais adiante ao estudarmos a tradição clássica, tema que também consta do quadro de referências da história da carochinha.

Seja como for, pinheiros que ardem e panelas que rebentam ou se quebram derivam do mesmo quadro simbólico, embora sejam usados diferentemente nos ritos reportados e na nossa história. A escolha do pinheiro não é, pois, casual. Situa-se num complexo simbólico coerente em que as conotações masculinas e femininas emergem de cada recanto da análise para se perfilarem claras no centro das projecções teóricas que delas fazemos.

Se estendermos este exame à antiguidade clássica encontraremos a confirmação de alguns dos seus resultados. A tradição frígia, por exemplo, associa o pinheiro ao mito de Attis e Agdistis-Cibebe. «Attis era um belo jovem nascido de Nana, filha do rio Sangarius, e da hermafrodita Agdistis. Enamorada de Attis, Agdistis fê-lo enfurecer-se quando estava para se casar, tendo-se Attis castrado a si mesmo e morrido. Agdistis, arrependida, pediu a Zeus que lhe concedesse que o corpo do jovem nunca se corrompesse ou consumisse.»⁴⁷⁷ Ora a auto-castração de Attis é feita sob um pinheiro. Por isso, nas festividades de Cibebe, entre 15-27 de Março, ou seja, por ocasião do equinócio de Primavera, também era cortado um pinheiro onde se suspendia a imagem de Attis, o qual era levado para o santuário de Cibebe,⁴⁷⁸ em lembrança do gesto da Mãe dos Deuses.⁴⁷⁹

Jung interpreta o mito como significando que Cibebe «retoma o seu filho na sua gruta, o que quer dizer, no seu seio materno.»⁴⁸⁰ E continua: «o corte do pinheiro corresponde à emasculação, que o corte evoca. Neste caso a árvore teria sobretudo um sentido fálico.»⁴⁸¹ Esta associação é, aliás, reforçada com uma outra versão do mito, segundo a qual,

⁴⁷⁵ ID., *op. cit.*, VIII, p. 96. O autor anota, relativamente às reticências: «'Pénis', na expressão chula.»

⁴⁷⁶ Notar que na Arriconha, uma localidade de Tagilde, onde se supõe que S. Gonçalo de Amarante teria nascido, havia nos fins do século XIX uma fonte rasa onde o santo «quebrava os cântaros às moças» (ID., *op. cit.*, VIII, p. 101).

⁴⁷⁷ *Encyclopaedia Britannica*, Multimedia edition, 1998, s.v. «Attis».

⁴⁷⁸ *Ibid.*, s.v. «Great Mother of the Gods».

⁴⁷⁹ C. G. JUNG, *Metamorphoses...*, p. 687. A respeito desta suspensão da imagem de Attis do pinheiro, nota-se que ainda está presente, embora um pouco modificada, na tradição viseense, referida acima.

⁴⁸⁰ ID., *ibid.*

⁴⁸¹ ID., *op. cit.*, p. 688. A questão não é clara para Jung que afirma (p. 687): «a árvore também tem um sentido maternal já que o acto de suspender o filho ou a sua estátua da árvore indica a reunião do filho com a mãe.» E mais adiante (p. 688), a propósito do abate da árvore diz: «Mas como a árvore designa em primeiro lugar a mãe, o seu abate significaria sobretudo a imolação da mãe.» Por isso fala de «entrosamentos e cruzamentos de sentidos difíceis de destrinçar». As contradições seriam, segundo o autor, resolvidas na interpretação que dá à libido (pp. 688-9). Não seguimos o autor nesta interpretação: o argumento é contraditório e pressupõe a universalidade dos arquétipos, o que contradiz aspectos fundamentais da metodologia seguida neste trabalho, segundo a qual, as formas simbólicas não têm valor absoluto e universal, mas relativo, local e contextual. No entanto, embora não tenham relevância para o nosso argumento, as interpretações dos factos culturais feitas por Jung (pp. 689 e ss.) merecem reflexão.

o pinheiro, «consagrado a Baco, também tem uma significação fálica porque a forma da pinha lembra, diz-se, a do falo ou do membro mutilado de Attis. À maneira da árvore de que pende, o fruto, significando ‘a exaltação da potência vital e a glorificação da fecundidade’, simboliza a imortalidade».⁴⁸²

Estas referências habilitam a dizer que o pinheiro, sob o qual Attis se mutila, representa o membro cortado de seu corpo. Há, pois, uma identidade simbólica entre pinheiro cortado e Attis castrado,⁴⁸³ o que aliás está subentendido numa outra versão do mito, recordada por Jung, segundo a qual Attis foi transformado em pinheiro.⁴⁸⁴ A mesma intenção simbólica está, de resto, presente no que Longus diz na sua história de *Daphnis e Chloé*: «Daphnis aproximou-se do pinheiro e jurou em nome de Pã não viver sem Chloé, mesmo que fosse um só dia. Chloé, por seu lado, jurou a Daphnis, em nome das ninfas e no interior da sua gruta que desejava partilhar da sua morte como da sua vida.»⁴⁸⁵ Também aqui, pois, o pinheiro aparece associado ao sexo masculino e a gruta ao feminino.

Em tudo isto surpreende a persistência dos símbolos gregos na tradição portuguesa, já que o pinheiro, lá como cá, é um símbolo fálico. Mas mais surpreendente ainda é que alguns detalhes do mito de Attis continuem vivos entre nós, embora um pouco modificados, como é natural. Referimo-nos especificamente à da imagem de Attis pendente do pinheiro, que assume a forma de boneca, não só em Óbidos (onde é figura de mulher) mas também em Almeida (a respeito da qual se não sabe a que género pertence). Na tradição vilacondense, porém, a imagem é duplicada. Segundo o relato do que acontecia numa das localidades estudadas por Veiga de Oliveira, no cimo do galheiro, «atravessado horizontalmente no ramo de loureiro terminal, figurava um pau donde pendiam dois ‘entrudos’ – toscos bonecos de lã e trapo vestidos do mesmo material, com uma laranja dependurada sobre as suas cabeças, que nos esclareceram ser o Entrudo e a Quaresma, aguardando a hora do cumprimento do rito para arderem também.»⁴⁸⁶ A adaptação ao contexto do Entrudo, impôs, como se vê, uma reduplicação da imagem de Attis na contraparte hermafrodita que assume, imitando sua mãe Agdistis. Seja como for, a interpretação dada por Leite de Vasconcellos às bonecas que figuravam nos pinheiros como sendo uma «recordação do bárbaro sacrifício do gato»⁴⁸⁷ fica muito aquém daquilo que é possível entrever no conjunto dos ritos portugueses.

Nestes considerandos fica patente a ideia de que o arranque do pinheiro da história da carochinha tem origem em formas simbólicas muito antigas. De resto, a imagem suposta pela nossa versão de referência ainda parece mais radical do que o que está suposto no mito

⁴⁸² Eloise MOZZANI, *Le livre des superstitions...*, p. 1407.

⁴⁸³ Notar que os sacerdotes de Cibele, os *galli*, também se castravam a si mesmos ao entrar ao seu serviço, o que era justificado pelo que Attis tinha feito a si mesmo.

⁴⁸⁴ JUNG, *op. cit.*, p. 687.

⁴⁸⁵ LONGUS, *Daphnis et Chloé*, liv. III (fim) trad. de J.-R. Vieillefond, Paris, Librio, 1994, p. 52. Mais adiante, no liv. III (p. 59), reforça a ideia de que o pinheiro está associado a Pã e a gruta às Ninfas: «Em seguida correram para as Ninfas e a sua gruta e em seguida para Pã e o seu pinheiro». JUNG (*Metamorphoses...*, p. 567) apenas menciona uma vez o nome de Pã, na legenda de um baixo relevo do século IV a. C.: «Hermes e as Ninfas na gruta de Pã». Se o testemunho de Longus corresponde à tradição grega, a legenda deveria ser diferente.

⁴⁸⁶ Veiga de OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁸⁷ Leite de VASCONCELLOS, *Etnografia portuguesa*, VIII, p. 364.

de Attis. No fundo, porém, significa o mesmo: quer seja arrancado pela raiz quer seja cortado junto da raiz, do pinheiro é retirada toda a potência criadora. Isto aliás só reforça a ideia de que os actos referentes aos seres de conotação masculina, têm uma definitividade absoluta e sem retorno, como já se disse a propósito da trave. Nem o pinheiro arrancado pode mais ter resina nem a trave partida pode mais sustentar um telhado. E o que acontece aos demais representantes masculinos – passarinhos e rei –, só confirmam tal dedução.

A correspondência dos fundamentos simbólicos dos mitos gregos de Attis, celebrados no equinócio da primavera, com os ritos portugueses relativos ao solstício de verão, leva a perguntar se as suas diferenças existentes não decorrem da utilização de um plano de significações e de fundamentos ainda mais profundos do que os que foram expressos até agora. Com efeito, no equinócio haveria como que um equilíbrio entre os princípios masculino e feminino, significados na igualdade do dia e da noite. A castração de Attis e a guarda do seu membro cortado na gruta de Agdistis seria induzida por esta ideia de nivelamento. Pelo contrário, a potência viril, significada quer no pinheiro levantado, odorífero e ardente, quer no membro de S. Gonçalo que penetra a terra para a fecundar, como se deduz da quadra a respeito deste santo, referida acima, seria a expressão da máxima potência humana, associada ao sol que adquire o seu máximo fulgor precisamente no solstício de Verão.

Se estas deduções estiverem correctas, dever-se-á dizer que os mitos gregos da primavera e os ritos portugueses do solstício fazem parte do mesmo complexo simbólico. Assim, as árvores, as estações, os deuses e os santos estão de tal maneira irmanados que, de forma a tornar o todo inteligível, é necessário passar de uma tradição para outra. Por outro lado, o pinheiro que, na história da carochinha, se arranca, em termos de significado último, tem menos a ver com o pinheiro adornado de ervas aromáticas e de *bonencras* que exaltam a força viril associada aos santos do solstício, do que com o pinheiro de um Attis mutilado. Nele está, com efeito, prefigurado o rei que no final da história também se emascula.

Os passarinhos que tiram os olhinhos

Segundo o esquema interpretativo da Tabela 5.2, os passarinhos conotam simbolicamente o masculino, o que pode levantar algumas reservas, já que gramaticalmente passarinho pode ser usado para designer tantos os machos como as fêmeas. Mas a dúvida não se justifica: quando o povo quer significar explicitamente o feminino através desta palavra, usa passarinha, gramaticalmente feminina, a qual significa, em linguagem soez, o órgão sexual da mulher.

A demonstração de que passarinho é simbolicamente masculino, só pode ser feita indirectamente, através do seu uso na literatura oral. O primeiro texto que ilustra o conceito é o conto do «Príncipe do reino azul».

T5.3. Príncipe do reino azul

Na corte de um rei, houve grandes festas pelo aniversário da princesa. Muitos príncipes vieram para ver quem receberia uma coroa de flores que a princesa lançaria ao cavaleiro que a merecesse. Apareceu «um mancebo, que teria vinte e dois anos, de figura esbelta, rosto admirável, e uma

lindíssima cabeleira loira, todo vestido de azul, o cavalo também azul, e todos os arreios azuis, bordados a ouro, como o fato do cavaleiro. [...] [A] princesa já não via mais nada, os olhos não se desviavam do mancebo a quem pertencia já o seu coração.» Mas ele fugiu sem receber a coroa ganha. A princesa «foi para o seu quarto e chorou tanto que ficou doente [...] Um dia [...] entrou pela janela um lindo passarinho azul, pouco maior que um pombo, chegou ao toucador, tirou uma pulseira de ouro e fugiu [...] No outro dia, à mesma hora, tornou a voltar, levou um anel e fugiu. [...] No outro dia, voltou à mesma hora e levou um brinco.» E não voltou mais. A princesa ficou muito triste: chorava e não queria comer. O rei «[m]andou deitar pregão pelas ruas que toda a pessoa que [...] distraísse a princesa e a fizesse rir, teria certa a sua fortuna e um título dado pelo rei.» Vieram muitas pessoas mas a princesa nem olhava para elas. Por fim uma velha contou a seguinte história: «um dia estava debaixo de uma árvore e vi um lindo passarinho azul, que levava no bico uma pulseira de ouro e brilhantes [...] chegou a uma pedra, que se levantou, e entrou para dentro.» No outro dia vi «vir o passarinho com um anel no bico e entrou para dentro da tal pedra, que se levantou. Enfim, no terceiro dia veio com um brinco de brilhantes, entrou para dentro e fechou-se a pedra; [...] depois abriu-se a pedra, saiu um cavalo com cântaros de metal azul e o cavalo também era azul». O cavalo «chegou a um chafariz onde os cântaros se tiravam por si e se enchiam». «Estive quase todo o dia, e já de tarde vi entrar o passarinho azul e banhar-se muito bem numa bacia de água e depois ficar um rapaz lindo como eu nunca vi.» A princesa foi com a velha ao lugar subterrâneo. Aplicaram «o ouvido e sentiram uns gemidos de pessoa que se lamentava. A princesa [...] ffoi por um corredor fora e lá ao fim viu um quarto com a porta cerrada; espreitou e viu um mancebo, que ela logo conheceu ser o mesmo das corridas, mas pálido como a morte». A princesa «entrou no quarto e lançou-se-lhe nos braços.» «O príncipe contou que quando recolhia para casa lhe tinham quebrado um canudo de vidro, por onde ele entrava quando estava transformado em passarinho, e que tinha ficado ferido e perdido muito sangue e que se não morresse se lhe quebrava o encanto».⁴⁸⁸

Dizendo este texto muito mais do que interessa directamente ao presente tema, e que não cabe aqui desenvolver, o seu final mostra claramente a natureza masculina do pássaro encantado. Não se deixará, no entanto, de acrescentar que, fazendo este conto parte de um conjunto de narrativas centradas na temática da metamorfose humana, é de tipo diferente do da carochinha no que respeita à simbolização das relações entre os seres animados. Pode-se mesmo considerar que, em termos da sua colocação num *continuum* que partisse dos contos em que só figurassem animais para o outro polo onde estivessem contos só com homens, ele estaria muito mais próximo dos segundos do que dos primeiros, ao contrário da história da carochinha. Os pontos intermédios do *continuum* seriam, pois, contos de animais que evocam figuras humanas (por ex. história da carochinha), e contos de homens que se metamorfoseiam em animais (v.g. T5.3).

O interesse desta classificação para o caso vertente está em dizer que, se na carochinha o significado dos seres resulta da homologia que é possível estabelecer entre os

⁴⁸⁸ Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares...*, I, pp. 191-5.

seres sem eliminar as suas diferenças ontológicas e funcionais, no T5.3 existe coincidência destas valências num só ser. Por isso é que a sua história pode ser, em certa medida, reduzida ao significado simbólico do passarinho.

Estes comentários teórico-metodológicos não nos devem, no entanto, desviar da busca de testemunhos mais elucidativos da transformação dos pássaros em rapazes e príncipes que se casam com heroínas. Do vasto conjunto de textos disponíveis seleccionámos dois que confirmam as deduções anteriores no aspecto que mais nos interessa. O primeiro tem por título «A noiva do corvo» e foi coligido no Algarve. Uma rapariga, desgostosa por estar casada com um corvo, chamasca-lhe as penas enquanto ele dorme, dobrando-lhe o encantamento. O pássaro torna a cobrir-se com as penas que outros pássaros lhe vão deixando na janela, partindo depois para longe. A rapariga vai em busca dele. Lava-lhe o vestido de penas e quebra as gaiolas dos pássaros postos junto à fonte de madreperola, os quais se metamorfoseiam em príncipes, entre os quais o corvo, seu marido.⁴⁸⁹

Por outro lado, na «Paraboinha de ouro», também coligida no Algarve, uma rapariga põe à janela uma bacia com água para nela se «espanejar um passarinho, que era um príncipe encantado». As irmãs dela colocam navalhas na bacia. O passarinho corta-se e vai-se embora. A rapariga vai em sua demanda, passando na sua errância mítica pela Lua, pelo Vento e pelo Sol. As mães destas entidades cósmicas dão-lhe, respectivamente, uma paraboinha (dobadoira) de ouro, uma roca de ouro cravejada de diamantes, e um fuso também em ouro. Ela negocia com a mãe do príncipe a entrada no quarto deste mediante a entrega dos bens recebidos. Casa com ele e vivem ambos muito felizes.⁴⁹⁰

Tendo em conta apenas alguns dos pormenores retidos nestes resumos, notamos que se confirma a identificação do passarinho com um jovem do sexo masculino. Há neles, porém, uma particularidade que convirá destacar: o encontro com o pássaro passa pela capacidade das noivas em preparar ou possuir os meios de produção de vestuário, lavando o vestido de penas ou assegurando o domínio do fuso, da roca e da dobadoira. As qualidades necessárias ao casamento são, pois, as mesmas que nos paralelos comentados no Cap. 4 e nos textos da literatura aédica grega, então aduzidos.

Procurando nesta mesma tradição grega as raízes simbólicas que sobredeterminam o significado masculino do pássaro, encontramos o mito grego de Kainis-Kaineus, estudado por G. Devereux,⁴⁹¹ o qual desenvolve aspectos que nos interessam particularmente aqui. Da reconstrução que o autor faz deste mito a partir de uma vintena de fontes gregas e latinas, deduz-se que Kainis era uma virgem da etnia dos lápitas da Tessália, que foi desflorada por Poseidon. Este, em compensação pela violação, transformou Kainis num homem invulnerável, Kaineus. Tendo-se feito tirano, em vez dos deuses adorava «a sua lança que fez erigir no meio da praça pública», o que fez com que «a lança de Kaineus» se tornasse proverbial.⁴⁹² A quando do casamento do grande chefe lápita Pirithoos, «desen-

⁴⁸⁹ Teófilo BRAGA, *Contos tradicionais...*, I, p. 133.

⁴⁹⁰ Teófilo BRAGA, *op. cit.*, I, pp. 134-5.

⁴⁹¹ Georges DEVEREUX, *Femme et mythe*, Paris, Flammarion, 1982, pp. 241-58, Cap. VIII: «Kainis-Kaineus, L'Attribution d'un pénis comme dédommagement pour un viol».

⁴⁹² ID., *op. cit.*, p. 242.

cadeou-se uma contenda sangrenta entre os Lápitais e os seus convidados, os ferozes Centauros, que queriam violar (ou raptar), ou só a noiva, ou todas as mulheres Lápitais presentes. [...]. Zeus, já indignado por causa da notória impiedade de Kaineus, aproveitou a ocasião para incitar os Centauros a encarniçar-se sobre ele. Antes de o agredirem, os Centauros escarneceram cruelmente dele. Chamavam-lhe Kainis e aconselhavam-no a pegar numa roca e deixar a guerra para os homens. [...] Não podendo feri-lo por ser invulnerável, os Centauros martelaram na cabeça do herói com pinheiros inteiros, até que o enterraram na terra como se fosse um pau ferrado. Depois, pondo por cima dele troncos de árvores, *sufocaram-no*. [...] O adivinho Mopsus viu então levantar voo deste montão de árvores um pássaro amarelo no qual reconheceu a alma de Kaineus», pássaro que é identificado ora com a tarambola (*charadrius pluvialis*),⁴⁹³ ora com a fénix, por ser «ao mesmo tempo macho e fêmea, o que a aproximaria de Kainis-Kaineus que foi primeiro mulher e depois homem. [...] Quando se foi a sepultar o corpo de Kaineus, [...] descobriu-se que o seu cadáver era o de uma mulher.»⁴⁹⁴ Devereux resume o mito numa «equação simbólica capital»: «pássaro = alma = pénis.»⁴⁹⁵

Para além de o texto mítico confirmar o que já várias vezes foi expresso – que as funções femininas incluíam a fiação – são nele particularmente relevantes para o nosso argumento quatro pormenores: o hermafroditismo de Kaineus; o ter sido espetado na terra como se fosse um pau ferrado; o ter-se a sua alma evocado em forma de pássaro amarelo; e o ter perdido os atributos masculinos («já não tem pénis») com a morte. Tomando, de facto, em conta estes elementos e comparando-os com o que acontece no T5.3, nota-se imediatamente que as linhas simbólicas com que ambos estão cosidos são muito semelhantes, visíveis e claras. Mas o texto português inverte em certa medida o mito de Kaineus: o pássaro azul penetra na terra e volta dela homem completo, bem definido na sua masculinidade. Pode mesmo casar com a princesa e ser feliz com ela, o que só pode significar que tiveram muitos filhos. Ao contrário, Kaineus entra na terra como um ser sexualmente indefinido e evolui-se em forma de pássaro amarelo, possivelmente para o céu, embora o texto o não afirme. E aí, supomos, terá sido transformado num ser solar. A côr amarela do pássaro parece sugeri-lo.

A figura de Kaineus e o seu enterramento não podem ser mais explícitos na sua conotação sexual. Kaineus não só adora o seu sexo (lança) como se fosse um deus, acarretando a ira da divindade suprema, mas também é introduzido, ele mesmo, na terra, como se fosse um falo. A simbólica da fecundação é patente. O mitólogo teve, aliás, o cuidado de a corroborar afirmando que o pau ferrado foi enterrado na terra batendo nele com pinheiros inteiros, sobredeterminando assim a função fálica deduzida do mito de Attis.

Todavia, esta simbólica não está menos presente no T5.3: o pássaro azul penetra na terra e nela ocupa um quarto bem no seu interior. A este quarto só se acede por um longo

⁴⁹³ Segundo ROSCHER (cit. in C. G. JUNG, *Metamorphoses...*, p. 480) esta ave tira o nome de *charadrius* «porque fica na *χαράδρως*» que o autor traduz por fenda («fente») terrestre mas que mais propriamente significa o ravina ou leito de um rio.» Segundo A. BAILLY (*Dictionnaire grec français*, Paris, Hachette, 1950, s.v.), o *χαράδριος*, ave das ravinas, tinha uma voracidade proverbial.

⁴⁹⁴ Georges DEVEREUX, *op. cit.*, pp. 244-5.

⁴⁹⁵ *Id.*, *ibid.*

corredor. Por outro lado, o pássaro fica nele como morto. E, na parte final, já depois de ter encontrado a princesa, o pássaro azul diz «que quando recolhia para casa lhe tinham quebrado um canudo de vidro, por onde ele entrava quando estava transformado em passarinho». Ora isto evoca o acto sexual: «se não morresse se lhe quebrava o encanto». É por ele, pois, que o pássaro assume a sua total condição de homem, sexual e psicologicamente desenvolvido. Por isso pode sair para o exterior da terra e casar com a princesa. A transformação do pássaro azul em rapaz de beleza sem par seria precisamente o sinal da sua adultícia.

Pode-se, pois, concluir que o quadro simbólico do mito de Kaineus e do conto português são exactamente os mesmos, embora dêem lugar a dois desenlaces diferentes: Kaineus, hermafrodita por natureza, depois de enterrado evola-se da terra como ave, enquanto que o pássaro azul, antes indiferenciado sexualmente, surge da terra como homem na plena acepção do termo, capaz de amar uma princesa.

Superada, pois, a ambiguidade sexual do pássaro do mito de Kaineus no pássaro transformado em homem na tradição popular portuguesa, pode-se proceder à sua comparação com a história da carochinha, designadamente num pormenor ilógico: o ter o pássaro desta história tirado os olhinhos e continuar, mesmo assim, a ir à fonte. Alguém atribuirá este contra-senso ao «sono dos clássicos», que, de vez em quando, domina os mitógrafos populares ou, mais limitadamente, ao descuido do contador das versões da história da carochinha, onde aparece este pormenor. Ficaria, com efeito, facilitada a tarefa do hermeneuta ao supor que não vale a pena dar sentido ao que o não tem e tentar explicar o inexplicável. De facto, nem tudo o que está num texto é necessariamente significativo. Todavia, a aceitação deste veredicto iria contra a presunção, por nós aceite e afirmada, de que tudo o que é ilógico e absurdo guarda um significado escondido, necessário e relevante.

Armados pois deste princípio e do imperativo que dele decorre – não desistir de procurar o seu significado enquanto todas as hipóteses de interpretação não tiverem sido tentadas –, e tendo em conta os bons frutos da junção do mito de Attis com as tradições relativas aos santos do equinócio de Verão na explicação do significado do pinheiro arrancado, optámos por supor a existência de uma complementaridade entre a tradição portuguesa e a grega. E, tendo verificado que, nos textos portugueses comentados acima, são invertidas as funções de Kaineus, perguntamo-nos se a junção deste mito com o T5.3 não nos poderia conduzir a uma solução, mesmo que parcelar, das dificuldades levantadas. Tomando, por outro lado, o pássaro azul como paradigma dos passarinhos da história da carochinha e considerando-o homólogo inverso de Kaineus, a sua descida pelo corredor e a sua palidez de morte seria o equivalente da cegueira, simbolizada dessoradamente no choro do príncipe. Mais: o tirar os olhinhos resultaria de uma herança provinda da incapacidade de geração que é significada pelo corpo hermafrodita de Kainis-Kaineus ou pelo pássaro azul antes da sua metamorfose. Neste entendimento, os passarinhos da história da carochinha tiram os olhinhos para significar a incapacidade de geração por parte do João Ratão e para prenunciar a emasculação do rei.

Poder-se-á argumentar contra esta interpretação que, no T5.3, o passarinho encontra no subterrâneo água onde, ao banhar-se, se transforma em príncipe e que isso nada tem a ver com a história da carochinha onde os passarinhos cegos se dirigem a uma fonte que

logo seca. Mas mesmo isso mostra que os dois textos, sem terem a mesma trama, utilizam os mesmos símbolos, em sentido inverso, porém. Ou seja, o T5.3 e a história da carochinha estão em pólos opostos: o que nesta história é utilizado em função do seu desenlace infecundo, no T5.3 tem uma finalidade contrária. Assim, a hipótese inicial, algo aventurosa, da complementaridade dos textos analisados, deixa de o ser. O que permite concluir que algumas das coisas incompreensíveis da história da carochinha apenas o são porque apelam para um fundo de inteligibilidade que está para além das referências imediatas relativas à sexualidade na cultura portuguesa, que terá eliminado muito do que pode ser identificado na tradição grega mais antiga.

A fonte que se seca

O terceiro elemento da natureza a associar-se ao choro da carochinha é a fonte. Fá-lo secando-se, o que corresponde, como nos demais actores já examinados, a uma diminuição ou eliminação da sua função. A natureza mineral partilharia de maneira radical o luto da carochinha, tal como o faz a fauna, representada pelo passarinho, ou o reino vegetal significado pelo pinheiro. De qualquer maneira, não parece haver dúvida de que o género simbólico da fonte é feminino, associada como está às águas maternas e à terra na sua capacidade fecundante e geradora de vida. Esta ideia é, de resto, claramente expressa em vários textos.

T5.4: A princesa e a rã

«Junto do castelo do rei havia uma grande e sombria floresta, e na floresta, sob uma velha tília, uma fonte» para onde ia a princesa mais jovem e mais linda, filha do rei, a qual se entretinha «jogando com uma bola de ouro, que atirava ao ar e aparava em seguida. [...] Aconteceu, porém, uma vez que a bola de ouro não lhe caiu nas mãos, mas foi ao chão e rolou para a água. A princesa seguia-a com a vista, mas a bola desapareceu *e a fonte era tão alta que se lhe não via fundo.*»⁴⁹⁶

Se algumas dúvidas restarem sobre o significado matricial da fonte expresso no trecho por nós posto em itálico, compare-se com o extracto seguinte de um outro conto muito mais extenso no original.

T5.5: A fonte transformada em porta

«Ouviu cantar um pássaro, e o pássaro dizia que perto dali havia uma princesa encantada, e se houvesse um menino que a desencantasse, que seria feliz. João encheu-se de ânimo e foi ao tal sítio onde o pássaro disse que estava o encanto e encontrou um chafariz. Ia para beber água, e secou a bica e abriram-se umas portas. João entrou por aquelas portas dentro. Eram umas minas lá por dentro, de ouro e diamantes.»⁴⁹⁷

⁴⁹⁶ Itálico nosso. Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares...*, I, p. 168.

⁴⁹⁷ Consiglieri PEDROSO, *Contos populares...*, p. 198.

Para além da referência explícita a diversos símbolos evocadores da matriz, este texto é bem claro no que se refere à associação entre a porta e a fonte que se seca para dar lugar a símbolos complexos de sol e água escondidos e misturados para além da porta de todas as revelações. Também por isso não se pode pôr em dúvida a feminilidade simbólica da fonte.

Estas conotações têm sido, aliás, claramente reconhecidas pela psicologia e pela antropologia. Jung, por exemplo, diz que o «sentido maternal da água é uma das interpretações simbólicas mais claras da mitologia. Os antigos diziam: o mar, símbolo do nascimento.»⁴⁹⁸ Karl Abraham, por outro lado, interpreta o sonho de uma parturiente em que aparecem um «canal subterrâneo que conduz directamente à água» como sendo a fileira genital, a água o líquido amniótico, e o animal semelhante a uma foca, que nele nadava, como representando o feto, que também vive nesse líquido.⁴⁹⁹ Este é, pois, o sentido imediato da água que deveria brotar da fonte da lengalenga da carochinha e se secou.

7. O PRANTO DA SOCIEDADE

O terceiro tríptico de seres que pranteiam a morte do João Ratão são os meninos, a rainha e o rei, que podem ser colocados sob a designação genérica de família, cidade ou, sinteticamente, sociedade.

Os meninos que partem os cantarinhos

Os meninos do rei, quando tomam conhecimento da morte do João Ratão, partem os seus cantarinhos. Este gesto precisa de ser explicado. Mas começamos por debater a questão do género simbólico destas personagens. A hipótese de que partimos é a consignada na Tabela 5.2, segundo a qual os meninos que partem os cantarinhos são simbolicamente femininos e não masculinos, contrariamente ao que a lógica e o senso comum parecem indicar.

Para ilustrar e fundamentar esta afirmação, seria vantajoso trazer à colação textos da cultura popular portuguesa onde esta inversão entre o sentido simbólico e o gramatical fosse clara; mas não identificámos nenhum. A busca feita em tradições alheias trouxe-nos, porém, ao conhecimento um conto swahili onde a questão é colocada de forma exemplar. Todavia, a sua utilização coloca questões metodológicas e teóricas que não podem ser ignoradas. Parece, com efeito, incorrecto pegar numa tradição totalmente diferente da portuguesa para resolver uma questão que poderá ser classificada como «local», já que se refere a questões sociológicas mais do que antropológicas. De facto, segundo os princípios acolhidos nesta investigação, só se aceita que os mesmos factos, objectos e actores desempenhem funções semelhantes quando o contexto narrativo, social e simbólico se assemelha ou contrapõe. Há, no entanto, argumentos para arriscar a utilização deste texto. O primeiro está em que os contos só reflectem a côr da cultura local em aspectos secundários; e o segundo, em que alguns esquemas simbólicos estão incorporados em produtos culturais de nações que nunca tiveram contactos significativos entre elas.

⁴⁹⁸ C. G. JUNG, *Methamorphoses...*, p. 364.

⁴⁹⁹ Karl ABRAHAM, *Rêve et mythe*, p. 180.

Mas mesmo sendo isto verdade, nunca se terá a certeza de que o paralelo em causa não resulte precisamente de um traço específico da cultura swahili. De facto, a estrutura das relações familiares nela existente é muito diferente da que se encontra nas sociedades em que terá sido produzida a história da carochinha. A poligamia é apenas uma das expressões mais notórias dessa distância cultural. No entanto, não se pode estabelecer com precisão em que medida essas diferenças terão tido implicações na questão relativa ao estatuto social das crianças e dos adolescentes nas fases de crescimento. De facto, os estudos consultados não são tão específicos que nos permitam deslindá-la.⁵⁰⁰ E mesmo que o fossem poder-se-ia sempre dizer que os contos não são imagens sociológicas das situações concretas de um determinado tempo ou lugar mas paradigmas que ajudam a perceber essas mesmas relações.

Além disso, a história da carochinha não é um texto que reflecta estruturas específicas da sociedade portuguesa; nem possivelmente a narrativa swahili reproduz as dessa etnia africana. O quadro de produção de ambas terá sido possivelmente mais genérico, derivado de paradigmas próprios de sociedades colectoras ou agrícolas muito mais antigas. E, nesse caso, faz todo o sentido a hipótese de que o estatuto dos jovens dentro da família nas respectivas culturas fosse muito menos diferente do que hoje. Com as cautelas necessárias e a título de ilustração utilizamos, pois, o texto que apresentamos em seguida.

T5.6. Nunda, devorador de homens

Um sultão tinha sete filhos. Tinha orgulho em seis, por serem «fortes e viris», mas não gostava do mais novo, um Cinderello («sitting in the kitchen as was his custom»). O sultão tinha uma tamareira donde eram roubadas todas as tâmaras. Os seus seis filhos mais velhos, vencidos pelo sono, não conseguiram impedir que uma ave, após o canto do galo, as roubasse. O mais novo, manteve-se acordado, mascando milho e grãos de areia. Veio a ave, que ele agarrou por uma asa e não deixou fugir, mesmo quando subiu tão alto no céu que a terra brilhava como se fosse uma estrela. Só a largou quando esta lhe deu poder sobre a chuva, socorrendo-o sempre que a chamasse do fundo do mar. Assim o Cinderello revelou «a sua face diante de seu pai», colocando-lhe na boca a primeira tâmara da árvore. O sultão disse então que dantes tinha seis filhos e agora tinha um só. Mas logo a seguir o tigre do sultão, Nunda, começou a matar vitelas, vacas, macacos, cavalos, camelos, homens e finalmente três dos seus filhos. O Cinderello foi em sua perseguição e conseguiu matá-lo enquanto ele dormia. O sultão «sentiu então que não havia homem na terra que fosse mais feliz do que ele». E toda a gente se curvava diante do Cinderello e lhe dava presentes porque «os tinha livrado da escravidão do medo».⁵⁰¹

De todas as temáticas abordadas neste texto, a que nos interessa presentemente refere-se ao reconhecimento do sétimo filho do Sultão como seu verdadeiro filho. Chamado Cinderello «porque gastava todo o seu tempo entre as mulheres da casa», só adquire o seu novo estatuto quando sai desse meio de socialização primária e revela pelos seus actos estar

⁵⁰⁰ Refere-se apenas um: Morris ZELDITCH, Jr. «Cross Cultural Analyses of Family Structure», in Harold T. CHRISTENSEN, ed., *Handbook of Marriage and the Family*, Chicago, Rand McNally, 1976, pp. 462-500, especialmente pp. 479-84.

⁵⁰¹ Andrew LANG, *The Violet Fairy Book*, New York, Dover, 1966, pp. 249-62.

preparado para assumir funções sociais de adulto, o que consegue quando apanha uma ave que rouba tâmaras – tornando-se, assim, senhor da chuva – e quando mata um tigre. Por estes actos, que o retiram do harém, revela a sua face – ou seja a sua verdadeira identidade de homem «forte e viril». Por isso é proclamado filho de rei. Esta sua nova condição é exaltada pelo sultão ao elegê-lo como seu verdadeiro filho e único homem da família. O texto consagra, pois, a passagem da condição social de Cinderello à de filho do sultão, elaborando-a em termos simbólicos, numa espécie de rito de passagem difuso em que vai assumindo papéis masculinos até atingir o estatuto de caçador de mamíferos selvagens. Aí chegado, abandona as suas tarefas mulheris anteriores, relacionadas com a comida e a cozinha.

Se bem repararmos, notaremos que a condição do filho do Sultão, enquanto Cinderello, é homóloga da dos meninos do rei da história da carochinha. Nos dois casos vivem com as mulheres da casa e desempenham funções femininas. Carrear água é, com efeito, em termos de definição do género simbólico, semelhante a cuidar do fogo. Com efeito, na concepção tradicional da repartição do trabalho, ambas as tarefas são femininas. Por isso é que os meninos do rei, física e gramaticalmente ‘masculinos’ e sexualmente ainda indefinidos, são sociologicamente ‘femininos’.

Continuando na busca de paralelos de outras culturas, encontramos um texto da *Odisseia* que parece contradizer as deduções feitas, ao apresentar Ulisses, homem endurecido em batalhas e trabalhos do mar, como um «Cinderello». De facto, ao chegar este homem de mil artimanhas à casa de Alcínoo, rei dos Faeces, quase no final da sua errância por mares e lugares míticos e muito depois dos actos que fizeram dele um dos heróis mais conhecidos da guerra de Tróia, «foi sentar-se na lareira, no meio das cinzas, junto do fogo». Se fôssemos fiéis aos princípios interpretativos anteriores deveríamos, pois, dizer que Ulisses se tinha infantilizado. Mas é óbvio que não é disso que se trata. O texto apenas confirma o que se disse acima: Ulisses só se senta nas cinzas com as mulheres da casa enquanto não é recebido como hóspede. O velho herói Equeneu chama, de resto, a atenção a Alcínoo para que aquela não era «a melhor maneira (nem sequer fica bem) de se receber um estrangeiro, assim no chão, no meio das cinzas.» E recomenda-lhe: «Levanta dali o estrangeiro e senta-o num trono embutido de prata».⁵⁰² Só então o suplicante Ulisses foi admitido na sociedade masculina e deixou a sua condição de Cinderello.

Todas estas deduções estão de acordo com as estruturas etárias das comunidades tradicionais onde nem as crianças nem os jovens adolescentes tinham os mesmos direitos que os homens, só os adquirindo, em princípio, quando se casavam, ou então depois das «sortes» – ou seja, por ocasião do apuramento para o serviço militar – em que adquiriam algumas dessas prerrogativas, que incluíam, entre outras coisas, segundo os costumes de uma aldeia beirã de que fizemos o levantamento etnográfico, sair de noite e associar-se a todas as actividades relacionadas com a manutenção da tradição e com a posse de alguns dos seus segredos. Por isso, quando algum adolescente era encontrado fora de casa depois do sol-posto, os jovens mandavam-no «a toque de caixa» para junto dos seus, dando banho aos reincidentes, mesmo nas noites frias de inverno, num dos fontanários da aldeia.⁵⁰³

⁵⁰² HOMERO, *Odisseia*, VII, 153-163 (p. 120)

⁵⁰³ M. LAGES, *loc. cit.* Costumes vigentes no anos 50-60 do século passado.

A correcção destas deduções acerca do género simbólico dos meninos é confirmada pelas versões da história da carochinha que usam personagens femininas – menina, criada do rei, filha do rei, princesinha, criada da rainha, filha da rainha, cozinheira, ou a mesma rainha⁵⁰⁴ — em vez de meninos do rei, filhos do rei ou infantinhos⁵⁰⁵ para significar os actores do início do tríptico relativo à sociedade. Tais versões são mesmo mais numerosas do que aquelas que usam seres gramaticalmente masculinos; e algumas delas são antigas. Mas não é a antiguidade ou o número que constituem o argumento decisivo para considerar que os meninos são femininos do ponto de vista simbólico-sociológico, mas sim as reflexões feitas anteriormente a respeito dos papéis por eles desempenhados. As versões que fazem coincidir o género gramatical dos actores com o simbólico não fazem mais do interpretar correctamente o que é referido de forma velada pela versão de referência e por aquelas que lhe seguem os dizeres.

A discussão do segundo aspecto do problema colocado no início desta partição – o quebrar o cantarinho – ajuda a clarificar ainda mais estas deduções. De acordo com o que se disse a propósito da fonte, o recipiente de transporte da água, seja ou não feminino em termos linguísticos, tem óbvias conotações femininas, como se deduz de algumas reflexões feitas acima. Tudo pode, de resto, ser confirmado num conto recolhido em Ourilhe e apresentado em seguida em versão muito sintetizada, onde existem situações semelhantes às da história da carochinha.

T5.7: A enjeitada

Uma mulher tinha uma filha e uma enjeitada em casa. A enjeitada era muito bonita. Mandou-lhe guardar a vaca, dando-lhe um peso de estopa para fiar e dobar. Ajudada primeiro por uma rapariga, que se assanhou com ela, uma mulher ensinou-lhe a dobar a estopa nos chifres da vaca. A mulher pediu à rapariga que lhe fosse buscar um cantarinho de água. Quando lhe foi levar a água a casa, a mulher abençoou-a dizendo que quando falasse deitaria pérolas pela boca, que colheria no avental. Chegou a casa com a meada fiada e a mãe ficou muito contente com as pérolas. Sabendo como as tinha obtido, mandou a filha a ver se lhe acontecia o mesmo. Mas esta quebrou a cantarinha e por isso a mulher amaldiçoou-a, começando a lançar saramagos da boca. Ajustou-se o casamento da rapariga que deitava pérolas pela boca com um rapaz, mas os pais meteram-na numa cuba e substituíram-na pela filha. Desfeito o engano, o rapaz casou com a enjeitada.⁵⁰⁶

O conto coincide com muitos dos textos e testemunhos aduzidos na definição das qualidades necessárias à boa dona de casa, simbolizando-as dialecticamente. Delas se destaca o transporte da água em cântaros ou cântaras de barro, em canecos de madeira, em cântaros de zinco, conforme a tecnologia existente. Registando os sucessos antagónicos das duas personagens relativamente aos cantarinhos, o conto associa o transporte da água ao

⁵⁰⁴ V3, V5, V6, V7, V8, V10, V42, V64, V71 e V72.

⁵⁰⁵ V1, V2, V4, V11.

⁵⁰⁶ Adolfo COELHO, *Contos populares...*, pp. 188-90 (1ª ed.: pp. 86-8).

fiar e dobar do linho, já abundantemente identificadas neste trabalho como funções tipicamente femininas.

O cantarinho, ou cantarinha, é celebrado na cultura portuguesa como símbolo da fragilidade associada à mulher. O «mote próprio» que Camões desenvolve numa das suas mais belas cantigas – «Descalça vai para a fonte / Leonor pela verdura; / Vai formosa e não segura. / Leva na cabeça o pote, o testo nas mãos de prata / [...] / Chove nela graça tanta / que dá graça à fermosura; / Vai fermosa, e não segura.»⁵⁰⁷ – apenas confirma, na singeleza dos motivos poéticos, a importância do pote ou cantarinho para a definição das funções femininas. De facto os outros elementos associados à insegurança são a «cinta de fina escarlata», o «sainho de chamalote», a «vasquinha de cote», a «touca» que descobre a garganta, as tranças d'ouro, a fita de «côr d'encarnado», as quais apenas proclamam a «graça tanta» de Leonor: os três últimos delineando os enfeites da cabeça e os dois primeiros os do resto do corpo. No entanto, a insegurança de Leonor está toda no pote, o único adereço que não tem a ver com os enfeites. Posto na cabeça de Leonor ele é o sinal por excelência da sua graça frágil. Não custa, de facto, imaginar os requebros do colo equilibrando o pote, mais difícil de conseguir quando vazio do que quando cheio. E também numa interpretação psicanalítica «um vaso é um símbolo indesmentível da mulher.»⁵⁰⁸

Refira-se para terminar este ponto que a atitude dos meninos, infantinhos, infantas ou criadas, ao quebrar os cantarinhos e ao deixar de ter a possibilidade de carrear água para o palácio do rei, põe em causa a hipótese formulada anteriormente de que, subjacente aos símbolos femininos da casa, estaria a ideia da manutenção da possibilidade de geração por parte da personagem feminina de quem estes seres são homólogos. Na quebra dos cantarinhos, tal como na fonte que se seca, de que falaremos mais adiante, isso é completamente posto de lado. Essa potencialidade está, no entanto subentendida nas atitudes da rainha que anda em fralda de camisa na cozinha. Não se repetindo, porém, em todos os actores femininos da lengalenga, não se pode afirmar que a ideia seja estruturante. Por isso não discrimina os seres masculinos dos femininos; o que, aliás, não surpreende. Supor que todas os elementos pudessem ser coerentes em todos os planos em que são simbolicamente utilizados seria exigir do mitógrafo uma agilidade mental inacessível a quem não conhecesse os meandros possíveis da interpretação.

Apesar disso, não é impossível ver nestes factos a implementação de um esquema dialéctico em que se afirma duas vezes (quando no âmbito doméstico) e nega outras tantas (quando no meio natural) a predisposição das personagens femininas para a geração, para no final restar definitivamente a rainha exageradamente disposta a gerar alguém. O mitógrafo é, com efeito, perito na implementação destes esquemas. Mas não ousamos supor que tivesse pretendido fazê-lo, mesmo que subliminarmente, apesar de ser possível esta leitura dialéctica.

⁵⁰⁷ Luís de CAMÕES, *Rimas*, pp. 55-6

⁵⁰⁸ S. FREUD, *The Psychopathology of Everyday Life*, Harmondsworth, Penguin, 1976, p. 226. Poder-se-ia aprofundar esta leitura do quebrar o(a) cantarinho(a) estudando um paralelo referido por Freud (pp. 226-7) relato de Jekels sobre o quebrar de um vaso de flores por parte de um médico.

A rainha em fralda de camisa na cozinha

Uma rainha que anda em fralda de camisa na cozinha configura, no mínimo, uma situação estranha: em primeiro lugar porque a sua presença nestas dependências do palácio, em vez dos salões reais, corresponde a uma degradação da sua alta posição; e, em segundo, porque não parece decente que a rainha vá para a cozinha com as vestimentas que só ficam bem nas câmaras privadas reais. Por isso, de acordo com o princípio de que, quanto mais invulgar mais significativo é um comportamento, não pode o facto deixar de prender a atenção do analista.

Para melhor lhe identificar o significado teremos de recorrer ao que é dito na tradição popular sobre coisas semelhantes. Mas o termo fralda não é frequente nos textos da literatura oral. Uma pesquisa exaustiva na colectânea de contos editada por Leite de Vasconcellos mostrou-nos que o termo só é utilizado numa facécia em que uma família, toda ela com nomes feios, pretende ocultá-los, não o conseguindo, por descontrolo verbal de um dos seus membros. O texto, coligido no Porto, diz o seguinte:

T5.8: Nomes vergonhosos

«Havia numa aldeia um homem casado, que tinha dois filhos muito atolados, e toda a família tinha nomes muito esquisitos. O pai chamava-se João de Quilondres; a mulher, Madre Gonez; a filha Sim-Serias, e o filho Robalho Boutez. Os pais, como viam que a filha estava na idade de tomar estado, trataram de lhe arranjar noivo. O pai falou ao compadre dele, para consentir que o filho dele casasse com a filha. O compadre foi falar com o filho, que estava bastante distante, e propôs-lhe o contrato, ao que ele respondeu que primeiramente iria ver a noiva, e depois daria a decisão. Os compadres combinaram o dia em que o noivo devia ir a casa deles, e o pai da noiva preparou uma grande ceia para essa noite, recomendando a todos da família que ninguém falasse diante do noivo nos nomes deles, porque, como eram muito esquisitos, o noivo podia desgostar-se. Quando estavam todos reunidos à lareira, já prontos para cear, o irmão da noiva notou que ela estava mal composta e disse-lhe: ‘Ó Sim-Serias, olha que queimas a fralda da camisa!’ E ela, já quezilada por o irmão falar no nome dela, diante do noivo, disse para a mãe: ‘Ó minha mãe, Madre Gonez, olhe o que diz o nosso Robalho Boutez’. Levanta-se o pai muito zangado e diz: ‘Por vida de João de Quilondres, quem aqui tornar a falar, as orelhas lhe hei-de cortar!’ O noivo levantou-se arrebatadamente e disse: ‘Não virá João de Massaroco casar em casa de nomes de bico roboto’. E pela porta fugiu com todos os vapores.»⁵⁰⁹

O texto tem alguns pontos comuns com o da desmazelada de Trancoso, estudado anteriormente (T4.10), com a diferença de que o desmancho do casamento do T5.8 não se deve ao facto de a noiva comer demais, mas ao excesso de desejo sexual, significado na sua descompostura perante o seu irmão. Aliás todos os nomes dos actores podem ser tomados

⁵⁰⁹ Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares...*, II, pp. 95-6. O autor, na sequência (pp. 96-7) reproduz um outro texto, muito semelhante, em que uma das meninas diz à outra: «Ó Sederica, Sederica, / Que se te queima a fraldical», não havendo menção de estar ou não descomposta. Mas a visada ofende-se igualmente. E a resposta do pai é: «Pelas barbas do Calhantramos [o próprio nome], / Que me haveis de pagar ambos!»

como eufemismos de termos sexuais, o que indicaria uma transferência do comer real do T4.10 para o comer simbólico do T5.8. Assim, nas atitudes da rapariga deste último texto estaria explicitado o significado da fralda de camisa da rainha. Na verdade, em ambos os casos se trata de estar descomposto junto de uma lareira. E o facto é repulsivo para o noivo do T5.8 porque vê nisso uma confirmação dos nomes – manifestamente indecorosos e indiciando palavras soezes – dos seus possíveis futuros familiares.

O contexto sexual da atitude da rainha pode, por outro lado, ser confirmado pelos conceitos, aparentemente descosidos, que D. Francisco Manuel de Mello utiliza a propósito do tema «em metáfora de camisa», como se lê em seguida.

T5.9: Anáforas da manga e da fralda

«Homem, se você não vinha faziam de mim mangas ao demo. ‘Você para minha defesa vale mais do que uma manga de mosqueteira.’ ‘Com que, só com o meu mangalho se acha você bem?’ ‘Olhem o mangaz, o pago que me dá!’ ‘Até aqui, meus amigos, vai isto muito frio: necessitam os chistes de manguito.’ ‘Ainda agora a metáfora anda com manguitos: deixe-a você ir remangando, que os equívocos virão aí pelo cabeçaço.’ ‘Pois dizem vocês algum sotaque, que não seja tão fraca roupa ou abaixe a fraude?’ ‘Já você meteu sua nesga?’ ‘Venha para cá; chegar-lhe-ão a roupa ao couro.’»⁵¹⁰

Tal como no T5.8, as associações feitas pelo autor são bastante evidentes e por isso não necessitam de justificação. Se tomarmos apenas o que interessa ao nosso argumento, notaremos que algumas palavras-chave – mangalho, mangaz, manguito e fralda – remetem para um contexto sexual.

Sejam, pois, as situações de origem popular, sejam as insinuações de que o povo usa e um autor junta, sobredeterminando-lhes o sentido, qualquer delas permite-nos concluir que a rainha da história da carochinha, ao andar em fralda na cozinha, mesmo não estando tão descomposta como a noiva do T5.8, mostra estar igualmente desejosa de relações sexuais; e tanto que até estaria disposta a tê-las num lugar tão impróprio, diria alguém bem-pensante, como a cozinha.

Por outro lado, estes dados reforçam a ideia de que a cozinha é o lugar mais adequado à manifestação do verdadeiro sentido da história, em razão de o fogo que nela se produz ser um dos símiles do fogo sexual. A sua utilização no conto deriva, aliás, de uma preocupação da boa tradição popular em economizar meios. Se, com efeito, a acção fosse colocada noutra dependência da casa, seria necessário dizer por muitas palavras o que está implícito no facto de a acção ali decorrer. Indo, pois, o percurso feito pela lengalenga da cozinha à natureza e retornando a ela, numa espécie de circularidade simbólica, mais não se faz do que mostrar o lugar central que a sexualidade ocupa no sentido da história, como aliás se conformará no ponto seguinte.

⁵¹⁰ D. Francisco Manuel de MELLO, *A feira de anexins*, 2ª ed., pp. 149-50.

O rei que se arrasta nas brasas

O último actor a compartilhar da dor da carochinha é o rei, o qual arrasta o c. nas brasas. Este gesto é obviamente contraditório da dignidade real e da majestade de arminhos e purpúreas recamadas de ouro e pedrarias de que a imaginação popular reveste a realeza. Porque estranho, só pode ser significativo. E ocupando o lugar final na lengalenga exprime, de certa maneira, *todo* o sentido da narrativa. Daí a necessidade de aprofundar o que por ele deve ser entendido, investigando as diversas incarnações e transformações que tal atitude assume nas várias versões do *corpus*. Fá-lo-emos um pouco mais adiante neste capítulo e no seguinte, no qual serão estudadas as ressonâncias que este comportamento tem noutras tradições. De momento apenas fazemos três breves comentários.

O primeiro refere-se a que os dois últimos versículos da lengalenga dizem ou subentendem que a rainha está mais que preparada para o acto sexual e que o rei está sobre-excitado. Ora tal situação contraria as condições que Aristóteles refere, na sua *História dos animais*, a respeito da harmonia sexual humana: «Se [...] a mulher está violentamente excitada e está toda ela preparada com intenções apropriadas, enquanto ao marido falta entusiasmo e se mantém frio, os esposos encontram-se necessariamente em harmonia mútua.»⁵¹¹ Se este entendimento da harmonia entre homem e mulher tivesse sido assumido pelo mitógrafo popular, a inviabilidade das relações da rainha e do rei seria mais que evidente. E embora pareça estranha a utilização do filósofo neste contexto – o mitógrafo da história da carochinha nem incorporou o grupo dos peripatéticos, nem lhes seguiu os ensinamentos, nem deles provavelmente algum dia teve notícia – o certo é que os dois textos decorrem de idêntico entendimento das coisas. A teoria aristotélica fica mesmo aquém do que está suposto na nossa história pois não radicaliza, como ela, a ideia da incompatibilidade sexual entre a rainha e o rei.

O segundo comentário tem a ver com o facto de o rei, tal como a rainha, estar fora de lugar que lhe é próprio. Não se compreende, com efeito, porque é que ele elege a cozinha para chorar com a carochinha a morte do rato. O mais natural seria que o fizesse numa sala do palácio. O retorno da acção àquela dependência da casa só pode, pois, ter como intenção impor a ideia de que o rato e o rei são homólogos e que também a fecundidade do casal real está posta de parte, embora por razões diferentes.

Por último, refere-se que o significado dos gestos do rei está muito para além do que resulta do comer excessivo e da incapacidade de reter o que se come, implícito no relato. De facto, se o rei continua o rato, no sentido de que as acções deste têm a ver com o extremo superior do tracto intestinal e as do rei com a seu extremo inferior, este mesmo trânsito coloca a lengalenga num referencial simbólico diferente do da parte contística. E a incontinência anal resultante do arrastamento nas brasas é menos importante do que a transferência do âmbito da escatologia para o da sexualidade, subentendida no texto.

Em síntese, o significado definitivo da história passa por um complexo trabalho simbólico. Se, com efeito, a impossibilidade de procriação entre animais decorre da morte de um deles, a inviabilidade da geração entre humanos, mais complexa, deriva de um trauma inultrapassável. Sendo, pois, a origem destes défices diferente – ontológico-

⁵¹¹ ARISTOTE, *Histoire des animaux*, I, trad. de J. Tricot, Paris, J. Vrin, 1957, p. 711.

relacional no caso da carochinha e do rato, e funcional no caso da rainha e do rei – forçoso era que o seu tratamento se diferenciasse.

8. A SEDUÇÃO DA ESTRUTURA

Olhando para os actores da Tabela 5.2 e para o género simbólico a que se chegou na análise, notamos que a lengalenga da versão de referência tem uma organização perfeita. A série inicia-se por um elemento masculino e termina por outro do mesmo género. De permeio estão três grupos de três elementos cada, segundo a sequência $\{F > M > F\}$. No cômputo final, há 5 actores masculinos e 6 femininos, como se, depois de todos os elementos masculinos terem desaparecido da história, ainda restasse a carochinha (ou sua homóloga a rainha) desejosa de procriar. De tão exacta, esta estrutura é quase irreal. Por isso convirá perceber como é que terá sido produzida.

Segundo o que vimos anteriormente, parece que o mitógrafo teria tido a intenção, não sabemos se consciente, de ocultar uma parte do significado na estrutura. Constitui, na verdade, um dos nossos pressupostos que as produções populares, sobretudo as mais elaboradas, contêm sentidos latentes que só o exame aprofundado torna perceptíveis. Por outro lado, sabemos que o processo mais comumente usado na construção das lengalengas é o das séries triádicas, escolhendo o mitógrafo os elementos entre as coisas que estão disponíveis no meio físico e humano que conhece. É o que acontece, por exemplo, em ‘A formiga e a neve’ cuja estrutura ainda é mais complexa, como veremos mais adiante (Cap. 6.2).

Uma vez escolhidos, pois, os três primeiros elementos entre os objectos que, na casa, contemplavam a dor da carochinha, o mitógrafo teria passado ao conjunto seguinte, constituído por elementos da natureza para onde a porta, como mediadora, abria. E à natureza teria acrescentado um outro conjunto, a sociedade, a partir da água da fonte que devia ter sido carreada para dentro da casa do rei. Porém, este relato dos procedimentos empregues não explica o processo de entrosamento dos elementos escolhidos e a sua teleonomia. De facto, o que mais surpreende na lengalenga é que em nenhum momento o mitógrafo esqueceu os seus objectivos e a necessidade de encontrar seres homólogos da carochinha e do João Ratão, o que obviamente não pode ser obtido apenas pela utilização mecânica de um esquema qualquer de produção.

Por outro lado, é evidente que o mecanismo de base usado no agenciamento dos seres não é específico das lengalengas nem da literatura popular. Todo o conhecimento segue regras que partem das semelhanças e diferenças entre os objectos observados, os quais só fazem sentido quando organizados logicamente em constructos homogéneos, sendo as relações entre eles sugeridas quer pela sua proximidade tópica quer pela organização lógica de uma proximidade rememorada. As lengalengas têm, porém, uma particularidade: todos os seus elementos são escolhidos em função do aparecimento, no final, de actores que repetem, a um nível diferente de significação, o que já estava contido na parte final do conto. Ora isto só pode ser feito por quem é mestre na escolha dos meios a utilizar em função dos fins desejados. No entanto, esta concatenação dos seres, feita de relações ontológicas fundadas na forma exterior e no comportamento dos actores, está

ordem dos dois actores seguintes tornou-se necessário arranjar um telhado onde o passarinho pousasse, já que a trave, colocada sob ele, não poderia servir para esse efeito (o que, incidentalmente se diga, confirma a «primitividade» da ordem da versão de referência e das versões do respectivo grupo). Esta alteração terá provocado a introdução de mais um actor, o boi, que vai procurar a sombra da árvore desfolhada e aí quebra a sua armação. Esta última variante, que também se encontra nas V41 e V64 do Grupo C, merecerá um comentário mais alargado um pouco mais adiante, pelo que, de momento, apenas notamos que o boi tem uma função homóloga da do rei.

No que se refere à variante «fecho» da V72, uma recente versão de autor, que mantém o essencial da série de V1, só se pode dizer que é espúria e que não tem suporte tradicional. Também o não tem a parte final, onde a rainha e o rei choram e o rei abdica, minimizando o sentido da lengalenga, ao transformar o drama ontológico em acontecimento natural sem qualquer conteúdo simbólico. Por fim, em jeito de comentário conclusivo ao elenco de actores do Grupo A, dir-se-á que, malgrado as hesitações e incompreensões da estrutura lengalengática por parte de algumas versões, no seu conjunto confirmam a versão de referência. Mesmo as duas versões de autor – V8 e V72 –, suportam, nas suas idiossincrasias, tal conclusão.

Os textos incluídos no Grupo B não são substancialmente diferentes das do anterior, excepto na parte final em que falta o rei (V11 e V42), a rainha (V6), ou ambos (V4), défice este que só pode ser apodado de grave pois elimina uma parte importante do sentido ligado à correspondência destes actores com a carochinha e João Ratão. No restante, as suas semelhanças com o Grupo A reforçam a ideia de que o segundo grupo é menos «original» do que o primeiro, em resultado do seu manuseamento notório. De facto, embora a banca da V42 sejam simbolicamente homóloga da tripeça, está menos adequada à função que esta desempenha e simboliza. Por outro lado, antes da tripeça que baila, a V6 põe uma vassoura que canta, possivelmente em razão da associação entre cantar e dançar, mostrando esta alteração como são produzidas as lengalengas, pois é a significação que determina o referente. No caso concreto, porém, o procedimento não foi usado correctamente: o mitógrafo não terá notado que a função já estava preenchida pela tripeça dançante. Assim introduz uma duplicação que nem tem vantagens retóricas, nem simbólicas, nem estruturais.

De todas as outras variantes do grupo, apenas se refere que o pinheiro é transformado em figueira nas V6 e V42 (bem como na V41 do Grupo C), o que aparentemente põe em causa as deduções sobre o significado masculino da árvore, representada pelo pinheiro na maior parte das versões. Atendendo, com efeito, apenas à configuração exterior da figueira, parece que ele evoca o género feminino e não o masculino. Todavia nem a tradição clássica nem a realidade etnográfica sustentam esta conclusão. É referido, com efeito, na literatura, que a figueira, «muito estimada na antiguidade, servia para fabricar as estátuas de Priapo, o deus grego da fecundidade.»⁵¹³ Este mesmo sentido decorre de um

⁵¹³ Eloïse MOZZANI, *Le livre des superstitions*, p. 746. Notar, no entanto, que no mesmo lugar se diz que os romanos tinham, no forum, uma figueiras a que chamavam «figueira ruminar (de *rumen*: mama)», o que parece evocar conotações femininas. Na continuação a autora refere que «A notícia de que o tronco secava era suficiente para causar consternação na cidade» de Roma. Mas a conotação masculina da figueira é a única

texto de S. Alberto Magno: «Acendendo o fogo com ramos verdes de figueira em frente de um homem quebrado, os testículos estalam e fazem barulho.»⁵¹⁴ E sabe-se também que no Médio Oriente, «as mulheres que desejam conceber talham na madeira de figueira pénis artificiais que untam com uma pomada à base de polpa de pepino e puré de tâmaras».⁵¹⁵ Além disso, o figo, na África do Norte, é sinónimo de «testículos».⁵¹⁶ Estas coincidências, mesmo provindo de meios culturais diferentes, não deixam de ser significativas, baseadas como estão na própria configuração do pau de figueira que tem uma espécie de canal no centro. Ressumando látex, quando cortado, pode ser tomado por um pénis. O facto de a V41 dizer que a figueira deixou cair as folhas só confirmaria este sentido, pois mais claramente fálica ficou.

As crenças populares portuguesas a este respeito são, à primeira vista, equívocas. Diz-se, com efeito, que «Não se deve queimar um ramo de figueira numa casa onde se está criando uma criança, porque seca o leite à mãe e a criança fica *enguiçada*».⁵¹⁷ Crença idêntica existe em Gondomar: «Se se queimar figueira na casa, seca o leite à mãe».⁵¹⁸ Em ambos estes textos parece, pois, que a metáfora está fundada sobre a semelhança entre o leite materno e o que ressuma dos paus de figueira verde, quando cortados na primavera. Este mesmo fundamento justificaria a recomendação: «Para o leite secar às mulheres quando andam a criar [...] põe-se ao pescoço um colar feito de pauzinhos de figueira.»⁵¹⁹

No entanto, os textos podem ter uma interpretação consentânea com os testemunhos antes referidos. A capacidade de absorção mágica do leite materno por parte dos pauzinhos de figueira só existe se eles estiverem secos. Isto implicaria que o leite materno deixa de ser necessário quando a eliminação da capacidade genesíaca masculina é significada nos pauzinhos queimados. Ao implicar a infertilidade masculina, a queima de um ramo de figueira tornaria desnecessária a amamentação por parte da mulher e por isso o seu leite secaria. Neste entendimento, os textos falariam mais de relações ontológicas do que de manifestações circunstanciais das relações entre o leite da mulher e o leite da figueira.

Esta dedução é suportada pelo que dizem alguns contos. A personagem principal de um deles é uma velha, dona de uma figueira à qual, sem o seu consentimento, sobe um homem para comer os figos que ela guardava para comprar tabaco. Deixa que ele os colha em troca de uma promessa de casamento. Recomenda-lhe mesmo que coma dos mais torcidinhos. O ladrão acaba por deixar a velha no deserto, onde é comida por um lobo,⁵²⁰ possivelmente porque não lhe servia sexualmente. Neste sentido os figos serviriam para potenciar a fecundidade masculina, a qual não foi exercida por inaptidão da velha para o casamento.

referida por C.-G. Jung (*Metamorphoses...*, pp. 371-3, n. 24), que afirma ser a figueira uma árvore fálica: «Dionísos plantou uma figueira na entrada do Hades, tal como se colocavam falos nos túmulos.»

⁵¹⁴ Cit. por MOZZANI, *op. cit.*, p. 747.

⁵¹⁵ MOZZANI, *op. cit.*, p. 747.

⁵¹⁶ ID, *ibid.*

⁵¹⁷ Consiglieri PEDROSO, «Contribuições...» *O Positivismo*, 3, 1881, p. 147 (ed. 1988, p. 150)

⁵¹⁸ Camilo de OLIVEIRA, *O Concelho de Gondomar...*, IV, p. 350.

⁵¹⁹ Leite de VASCONCELLOS, *Tradições populares...*, p. 233.

⁵²⁰ Cf. ID., *Contos populares...*, II, p. 158. Ver outros dois contos semelhantes em ID., *op. cit.*, I, pp. 58-9.

Outros contos insistem nas mesmas ideias ao falarem de uns figos mágicos que fazem crescer desmesuradamente o nariz de quem acidentalmente os come, enquanto outros o fazem voltar à dimensão normal,⁵²¹ não parecendo incorrecto pensar que a produção destas imagens era comandada pelos mesmos pressupostos simbólicos que levaram os povos do Norte de África, referidos acima, a assimilar os figos aos testículos. Sendo assim, os figos e a figueira, mesmo na tradição portuguesa, também conotariam o sexo masculino.⁵²²

O Grupo C tem séries mais incompletas ainda do que o Grupo B, de sorte que, se apenas elas fossem conhecidas, dificilmente se poderia recuperar a intenção original da lengalenga. No entanto, há melhor e pior neste conjunto de oito versões. Entre as primeiras encontram-se as V3 e V10, que poderiam ser consideradas perfeitas do ponto de vista estrutural caso se não conhecesse um esquema mais completo (o da tríplice série de três seres cada).⁵²³ Mas a sua estrutura que merece particular atenção. Colocando na Tabela 5.4 todos os seus actores, verificamos que o processo de simplificação conduziu a uma estrutura especular, onde os passarinhos seriam o ponto de dobragem que poria frente a frente os outros actores como se fossem imagens simétricas de um teste de Roscharch: o rato correspondendo ao rei, a carochinha à rainha e a porta às meninas.

Tabela 5.4. Actores da V3 e V10 e seu género simbólico

Actores	Género simbólico	Categorias
João Ratão	M	
Carochinha	F	
Porta	F	Casa
Passarinhos	M	Natureza
Meninas	F	Sociedade
Rainha	F	
Rei	M	

Legenda: M = Masculino; F = Feminino

Por outro lado, contando os elementos do elenco em função do seu género simbólico, chega-se a uma conta que confirma as deduções feitas a propósito de versão de referência: três seres masculinos e quatro femininos, com predominância destes, mesmo nesta série limitada. Se tomarmos, pois, a rainha e o rei como duplicações da carochinha e do rei, vemos que estas duas versões mantêm um elemento de cada uma das categorias de seres (casa, natureza e sociedade) da versão de referência. E o mais curioso é que guardam o elemento mediador de cada uma delas: a porta na casa, o passarinho na natureza e as meninas na sociedade.⁵²⁴ Está bem de ver que a perfeição formal assim atingida não pode

⁵²¹ Cf. ID., *op. cit.*, I, pp. 583-5.

⁵²² Não se comenta especialmente a substituição do pinheiro pela pereira (V16) e laranjeira (V64). Trata-se de substituições, dir-se-iam, oportunistas. Não se deixará no entanto de dizer que as razões que levaram a assimilar os figos aos testículos podem ter funcionado igualmente para a pereira. E a laranjeira pode ter sido escolhida por Ruth Guimarães porque é a árvore paradigmaticamente associada ao casamento. Mas a lógica da oposição {masculino / feminino} parece ter desaparecido das versões que se não conformam com a versão de referência.

⁵²³ A V9 aproximar-se-ia deste modelo se não tivesse o pinheiro e se, em vez da fonte, nela figurassem as meninas.

⁵²⁴ Não se deve dar importância à colocação feita pela V10 da meninas antes das andorinhas. Trata-se obviamente de um lapso redaccional.

ser accidental. De facto, a simplificação não altera, no essencial, a estrutura original embora torne o conjunto menos claro e variado.

Nas outras versões do grupo, no entanto, a lógica estrutural está irremediavelmente perdida, tendo-se mesmo a impressão de que os actores estão colocados totalmente a esmo nas respectivas lengalengas. Não nos deteremos, pois, na sua análise. Apenas notamos que o significado da tríptico final da versão de referência está irreconhecível em algumas delas, designadamente na v71 que diz: «'Ai que desgraça, / Que grande azar!' / O garfo disse: / 'Vou-me espetar.' 'Ai que desgraça, / Que grande azar!' / Disse o rei / Que ia a passar. / Meteu a espada / No caldeirão. / Por lá subiu / O João Ratão. 'Que bela sopa!' / Gritou contente. 'Ai só foi pena / Não estar quente.' // Deu um abraço / Na carochinha / E houve baile / Lá na cozinha.» A mensagem da lengalenga e da história está, pois, nela irremediavelmente comprometida. Da mesma maneira, tanto a v12 como as v16, v41 e v64 retiram todos os elementos da sociedade. A v12, não obstante fazer a censura da escatologia final, é a mais tradicional deste subconjunto.

As outras três versões vão, porém, mais longe na adulteração da história, designadamente a v16 que termina dizendo: «carochinha saiu de casa e foi sentar-se debaixo de uma pereira a chorar e a dizer: 'Morreu o meu João Ratão cozido e assado no caldeirão.' A árvore sacudiu-se a chorar, e as pêras caíram em cima da nossa carochinha, magoando-a. Levantou-se a custo e já não foi capaz de dizer que morrera o seu João Ratão não fosse qualquer coisa ter pena dela e acontecer molestá-la.» De facto, estes actores parecem ter sido arrolados não para se compadecer da carochinha mas para a pôr a sua vida em risco – o banco atira-a de pernas para o ar, a porta quase a esmaga e a pereira deita as suas pêras por cima da carochinha – o que é totalmente alheio ao resto da tradição e não tem qualquer justificação simbólica ou estrutural.

Por outro lado, as v41 e v64, ambas de recolha recente, têm um final que merece ser reproduzido integralmente. Na v41 é o boi que conta o sucesso final, dizendo: «Deixa lá que eu vou-te contar a história. O ratinho caiu para dentro da olha da panela, a carochinha chora, o travesseiro anda à roda, o telhado destelhou-se, o passarinho depenou-se, a figueira desfolhou-se e eu descornei-me.' 'E eu seco-me.' Acabou-se a água, não há mais água. Pronto, acabou. Não há água, a água secou, não há mais nada.» A v64, por outro lado, muito elaborada literariamente, diz o seguinte: «O céu espiou aquele disparate, lá de cima, e estranhou: 'Ave Maria! Que mundo louco! O que será que deu naqueles passarinhos que perderam até a roupa?' Os passarinhos contaram: 'O senhor não sabe da grande desgraça?' 'Não sei.' 'Dom Ratão morreu cozido, dona Baratinha pôs luto, a cozinheira quebrou o pote, o rio secou, os bois derrubaram os chifres, o campo amarelou, a laranjeira ficou sem folhas, nós também nos depenamos.' 'Que calamidade!' O céu se franziu numa carranca medonha. Começou a trovejar e a ventar. E depois urrou, com um vozeirão arrepiante: 'Pois então eu também vou despencar daqui de cima.' E desabou em cima da terra, no meio da tempestade mais horrorosa que já houve. E foi assim que o mundo, certa vez, se acabou, só porque dom Ratão, que ia se casar com dona Baratinha, tão bonitinha, morreu cozido no feijão.»

Conquanto estes textos não tenham nada em comum com o resto da tradição, não se deixará de assinalar que, ao suporem que o próprio cosmos está envolvido no luto pela

morte do João Ratão, projectam a história para níveis de significação especificamente mítica. A água, ao deixar de existir – «a água secou, não há mais nada», como diz a V41 –, exprimiria a inviabilidade da existência de qualquer outro ser, ideia que está ainda mais claramente expressa na V64 que fala de uma hecatombe cósmica em que o mundo encontra o seu fim. Mas a autora desta versão parece ter-se arrependido desta definitividade ao acrescentar que o mundo se acabou «certa vez». O que não impede que a catástrofe esteja associada à impossibilidade de geração de vida nova.

Esta coincidência temática entre uma versão recolhida há pouco tempo em Palmela e uma versão brasileira de autor é, pelo menos, curiosa. Mas o sentido não é em ambas exactamente o mesmo: na V41 trata-se de água natural que deixa de fluir, ao passo que na V64 há ressonâncias cósmicas explícitas. Por outro lado, não parece que estas duas versões retenham qualquer entendimento original que tivesse sido esquecido pelo resto da tradição. A eliminação do pranto por parte da sociedade não é, com efeito, suportada por mais nenhuma versão, o que leva a dizer que estas truncam o final tradicional. E o que colocam em seu lugar é menos interessante e mais ilógico do que o que está na versão de referência e nas que lhe seguem as peugadas.

9. AS BARBAS CORTADAS E A ARMAÇÃO QUEBRADA

O facto de o rei cortar as barbas e de o boi quebrar a sua armação merece ser examinado com mais pormenor, para o que partimos da hipótese de que as duas acções são equivalentes.

De forma a ter presente os termos da questão, relembremos o que dizem as três versões onde se fala do boi. A V8 diz que ele quebrou a armação; a V41, que deixou os cornos junto da figueira e, finalmente, a V64, que «Os bois abanaram a cabeça, melancólicos e declararam: ‘Então nós derrubamos os chifres.’» Quanto ao rei, temos duas versões que alteram o final da versão de referência em termos de corte de barbas. A V3 diz que ele, ao ver as cantarinhas partidas, disse: «E eu corto as barbas»; e a V7, mais poeticamente: «e eu que sou rei / as minhas barbas cortarei.»

De forma a demonstrar que estes dois actores, o boi e o rei, são duas figurações de uma mesma personagem e a identificar o significado das suas acções, convirá referir uma anedota, recolhida por Leite de Vasconcellos em Frazão, concelho de Paços de Ferreira.

T5.10: A noiva ofendida

«Uns noivos retiravam-se, certo dia, da igreja e [...] aconteceu chover muito. Eles, família e convidados, tudo se recolheu num palheiro até que passasse a chuva. O noivo veio à porta observar o tempo, viu que estava razoável e, mal imaginando que ofendia, disse: ‘Vamos agora com esta furada para casa.’ A noiva, que se julgou agravada, vem ao pé dele e respondeu: ‘Ouves, e por melhores barbas q’as tuas’»⁵²⁵

⁵²⁵ Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares...*, II, p. 174.

O texto diz, pois, explicitamente que a cabeça com barba está em vez do sexo. Esta mesma equivalência permite interpretar de forma pouco inocente a resposta dada por uma rapariga a Nosso Senhor, quando este lhe pede água.

T5.11: As barbas no caneco

«Quando o Senhor andava pelo Mundo, encontrou duas raparigas e disse a uma delas: ‘Ó menina, dá-me uma pinguinha de água?’ Diz ela: ‘Ó homem, se eu deixava meter essas barbas no meu caneco até o Diabo se ria!’ Depois então encontrou outra rapariga e disse-lhe: ‘Ó menina, dá-me uma pinguinha de água?’ E ela disse: ‘Ó filho de Deus, beba quanta quiser.’»⁵²⁶

Ambos os textos jogam na analogia entre a cabeça barbuda e o órgão sexual masculino. O quadro metafórico é de tal maneira comum que se chega a usar a expressão «bigodes de baixo» para significar a pilosidade púbica.⁵²⁷

Os textos citados só indirectamente se referem ao que é dito na nossa história, já que falam eufemicamente das barbas em vez do sexo, mas não do cortar das barbas. No entanto existe um texto recolhido no Algarve que esclarece inteiramente a questão.

T5.12: A filha do duque faz a barba ao príncipe

Um príncipe, introduzido na casa de uma duquesa para a enganar, fala-lhe na celebração das núpcias. Ela consente, mediante uma condição: «Em casa de meu pai, quando era casado [sic], havia o costume de ele não dormir no quarto nupcial, sem que minha mãe lhe fizesse a barba.» Tendo-se o príncipe sujeito ao pretenso costume, a «menina foi buscar a navalha e começou a fazer a barba ao príncipe; e a certa altura cortou-lhe a cabeça de um golpe.»⁵²⁸

Deste texto se deduz que cortar a barba equivale à emasculação e, por extensão, à morte. Ajuda, pois, a interpretar o eufemismo da expressão «arrastar o c. nas brasas», que, sendo equivalente de «cortar as barbas», tem o mesmo quadro interpretativo. Esta dedução não contradiz, de resto, o facto de o texto acima mostrar uma atitude exagerada e excessiva, já que o sentido se aclara no excesso e na estranheza, à maneira de um tipo-ideal simbólico que permite aceder ao sentido das diferenças gradativas, extremando-lhe os antagonismos.

Estando, pois, suficientemente fundamentada, por razões teóricas e empíricas, a equivalência entre arrastar o c. pelas brasas e cortar as barbas, pode-se dizer que significam simbolicamente o mesmo que cortar o pénis. Ora esta dedução reconduz-nos ao mito de Attis e ao significado do pinheiro arrancado, de que o rei e o boi são homólogos. Na verdade, a quebradura da armação do boi, duplica o significado das barbas cortadas. Os cornos quebrados, com efeito, significam a perda da potência do boi.

Esta equivalência está expressa na literatura tradicional. Um pequeno conto sobre a infidelidade exemplifica-a claramente ao referir que uma mulher utiliza um corno para

⁵²⁶ ID., *op. cit.*, I, p. 243.

⁵²⁷ Cf. *Expresso*, 1060, 20 Fev. 1993, p. A14.

⁵²⁸ Atháide OLIVEIRA, *Contos tradicionais...*, I, pp. 210-1 (1ª ed.: pp. 221-3).

significar a presença do marido em casa: «Um frade costumava ir de noite ter com uma mulher casada, quando o marido não estava em casa, para o que ela deixava um corno metido no buraco: se o marido estava, ela tirava o corno.»⁵²⁹ Mais claro e expressivo ainda é o que se fazia em Famalicão na «festa do cuco» que ocorria no equinócio da Primavera (21 de Março): ia uma representação pelas ruas, com o cuco metido numa liteira puxada por dois burros lazentos e atrás um outro carregado de chifres de boi; e à medida que ia percorrendo as ruas iam sendo libertados pardais, chascos e outras aves, dizendo o povo com grande alegria: aí vai um cuco para a freguesia de tal, outro para a freguesia de tal...⁵³⁰

Este significado sexual imediato não é, porém, o único atestado pela tradição. Textos há que mencionam os cornos do demónio, a que está ligada a noção de poder. Diz-se, por exemplo, em Godim, que «As bruxas andam de noite e beijam o Dianho, que é o bezerro dos cornos pretos, e ficam logo com o fadário».⁵³¹ Mas os chifres também podem ter outras significações, como nas vacas que alimentam meninas mal-amadas, tirando com a sua ponta do todo o miolo do pão,⁵³² ou quando ajudam a fiar e dobar um arrátel de linho.⁵³³ E embora se não possa universalizar o significado deste textos e dizer que a função de ajuda pertence a animais do sexo feminino enquanto a de oposição e domínio está associada ao boi – a tradição é mais complexa – não há dúvida que o boi é um dos símbolos da fecundidade.⁵³⁴ A sua força está na armadura com que luta com outros touros – por exemplo, nas chegadas ainda hoje praticadas em Trás-os-Montes, de maneira a identificar o melhor cobridor. E tão importantes são as pontas que lhas afiam antes da pega.⁵³⁵

Estes exemplos são, no entanto, secundários em relação à questão em estudo e só estabelecem os termos do seu enquadramento genérico. Na verdade, o que mais interessa é o seu contexto imediato; e este é que o boi, ao quebrar a armadura, se assemelha ao rei que, no final, corta as barbas.

10. A MORTE DO RATO E O TRAUMA REAL

Ao longo desta análise têm aparecido vários pormenores que merecem ser aprofundados. E porque a matéria é essencial para a interpretação, retoma-se em seguida o texto de cada uma das versões em que aparecem o rei ou a rainha no final da lengalenga, divididas em três grupos, deixando de lado as V41, V71 e V72 onde as funções da rainha ou do rei estão alteradas ou dessoradas.

⁵²⁹ Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares...*, II, pp. 54-5. Há uma variante deste conto em Idália F. CUSTÓDIO, Isabel CARDIGOS e Maria Aliete F. GALHOZ, *Contos...*, *op. cit.* I, p. 355, onde o sinal era com a mudança do corno de um buraco para outro.

⁵³⁰ Almanaque de Lembranças para 1857, cit. em Leite de VASCONCELLOS, *Etnografia portuguesa*, VIII, p. 188.

⁵³¹ Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares...*, I, p. 423.

⁵³² ID., *op. cit.*, II, p. 245.

⁵³³ ID., *ibid.* Cf. ainda ID., *op. cit.*, II, p. 219: «a meada fia-la e depois doba-la nos meus cornos; e a bola tiras-le uma codinha, comes-le o miolo e ao spois torna-la a tapar com a codinha», dizia a vaquinha à enteada mal tratada. Ver igualmente o T5.7 e o comentário feito a seu propósito.

⁵³⁴ C.-G. JUNG, *Metamorphoses...*, p. 193.

⁵³⁵ Cf. António L. FONTES, *Etnografia transmontana*, I, Porto, Domingos Barreira, 1992, 3ª ed., pp. 81-7.

O Grupo A reproduz substancialmente o texto da versão de referência, com a rainha e o rei na cozinha, a primeira em fralda e o segundo arrastando-se nas brasas. É representado por seis versões que dizem, mais explicitamente, o seguinte.

Tabela 5.4. As acções dos dois últimos actores I

Grupo A:

- V1: «'Pois eu que sou rainha / Andarei em fralda pela cozinha.' Diz dali o rei: 'E eu vou arrastar o c... / Pelas brasas.'»
 V2: «'E eu que sou rainha / Ponho-me em fraldinha.' E o rei com pesar / Pôs o seu c. a assar.
 V5: «'E eu, como rainha, danço em fralda de camisa na minha cozinha.' O rei disse: 'E eu, como rei, nas brasas me assentarei.' Sentou-se no lume e morreu assado.»
 V6: [Falta a rainha] 'E eu por ser rei, vou sentar-me no fogareiro.'
 V9: «'E eu [rainha] ando a chorar pela cozinha.' 'E eu que sou rei pelas brasas me arrastarei.'»
 V11: «'Pois eu que sou rainha / Vou andar descalça pela cozinha.'» [Falta o rei]

Destas seis versões, duas (V2 e V5) coincidem inteiramente com a versão de referência, dizendo que a rainha anda em fralda (de camisa) na cozinha, ou se põe em fraldinha. Os textos de V9 e V11 estão depauperados: a rainha ou chora ou anda descalça.⁵³⁶ No entanto, as acções do rei, quando mencionados, são coincidentes com as da V1, dizendo, de uma forma ou de outra, que arrastava o c. nas brasas. Uma delas, V5, afirma mesmo o que está implícito em quase todas: que ele morreu assado.

Segundo estas versões, a atitude explícita da rainha é muito diferente da do rei, pois proclama o seu desejo. Mas o rei não lhe corresponde, deixando-se dominar pelo fogo e não o dominando, assando-se e consumindo-se nele. A senhora do fogo sexual é a mulher e não o homem, de acordo aliás com o que diz Aristóteles, como se viu acima.

No Grupo B, é a rainha que se assenta nas brasas, depois (ou antes) de o rei cortar as barbas.

Tabela 5.5. As acções dos dois últimos actores II

Grupo B:

- V3: «E a rainha respondeu: 'Já que o rei cortou as barbas, Assento o meu c. nas brasas.'»
 V7: «'E eu que sou rei / As minhas barbas cortarei.' 'E eu que sou rainha / nas brasinhas me assentarei!...'»
 V8: «'E eu que sou rainha, assentei-me nas brasinhas.' 'E eu que sou rei, / As minhas barbas cortarei!...'»

A respeito destas versões, recorda-se o comentário feito a propósito do cortar as barbas, que corresponderia ao cortar do pénis, conceito que aparece explicitamente numa versão espanhola de S. Martin de Trevejo (16.10), como se verá no capítulo seguinte. Mas a originalidade deste grupo está em que a rainha age como o rei do Grupo A, assentando o c. nas brasas, o que parece contradizer as deduções feitas a propósito das versões daquele grupo. Convirá, no entanto, referir que as versões do Grupo B, radicalizam a atitude do rei ao suporem a sua mutilação sexual. Neste quadro de expressões fortes poderia ter parecido correcto fazer sofrer à rainha o que, nas versões do Grupo A, se considerava como comportamento específico do rei.

⁵³⁶ Notar que na nota anterior aparecem como variantes da V1 as edições que foram preparadas para ser lidas nas escolas. Este texto reduzido consta também da V11, como já se fez ressaltar.

Seja como for, estas versões falam de uma diminuição sexual que é codificada em termos escatológicos. O jogo entre o ânus e o sexo é, de resto, uma das equivalências transformacionais mais caras ao pensamento popular, como já se referiu. Mas isso não impede de dizer que a lógica dos significados do Grupo A fica perturbada nas versões do Grupo B. Esta confusão está, aliás, também expressa na única versão que, por razões de coerência classificatória, é apelidada de Grupo C, onde tanto o rei como a rainha partilham da mesma sorte.

Tabela 5.6. As acções dos dois últimos actores III

Grupo C:

V10: «Eles [o rei e a rainha] responderam: 'Ai sim, então nós sentamo-nos nas brasas.'»

Estes dados levantam a questão de saber qual dos grupos tem mais probabilidade de ser «autêntico». A resposta depende do peso que se der a dois princípios heurísticos, pelo primeiro se afirmando que o texto mais enigmático e incompreensível é o que tem mais probabilidade de ser «original»; e pelo segundo, que os actores masculino e feminino – que substituem, na lengalenga, o João Ratão e a carochinha –, devem ter sortes diferenciadas. O fundamento do primeiro princípio tem vindo a ser documentado, não se justificando por isso ser mais desenvolvido; o do segundo está em que, em função da coerência textual entre a primeira e a segunda parte da história, se exige a não identidade no destino dos actores da lengalenga, já que, segundo a hipótese da dilação da predicação, repetem os actores da parte contística, onde também as sortes são desiguais.

Em função do segundo princípio, a V10 não pode ser «original»: os seus actores têm o mesmo destino. Aplicando, porém, apenas o primeiro critério, devia concluir-se que as versões do Grupo B poderiam ser «primitivas»: todas elas apresentam a situação curiosa e diferenciada de um rei que corta as barbas e de uma rainha que se senta nas brasas. Mas a aplicação do segundo princípio obriga a deduzir que este tratamento não é coerente, pois invertem a sorte dos actores do conto. Os dois princípios verificam-se, porém, nas versões do Grupo A, que, por isso, são consideradas mais «originais».

Não obstante, os textos do Grupo B levantam uma questão importante ao utilizarem os mesmos símbolos que o T5.11. De facto, é possível ver neles uma forma de obnubilação dos temas sexuais, a qual complementa a utilizada na substituição do sexo pelo ânus, porventura igualmente «primitiva». Todavia a maior amplitude simbólica, implicada na utilização da cabeça, não elimina a perturbação lógica da inobservância do segundo princípio. Por razões de coerência é necessário que o rei repita, em termos de acções significantes, o João Ratão. Por isso ele deve sofrer uma espécie de cozedura ou assadura, da mesma maneira que a rainha está desejosa de procriar, de forma a assemelhar-se à carochinha. Não faz, pois, sentido que tanto ela como o rei se arrastem nas brasas.

Por outro lado, só o rei, imagem do João Ratão, tem razões para sofrer o trauma, aqui tomado não no sentido de incorporação não resolvida da contemplação da cena primeira nem da reminiscência do parricídio mítico, fundador, segundo Freud, da civilização,⁵³⁷ mas como efeito de uma experiência que marcou, pela sua força e violência

⁵³⁷ Cf. Robert BOCOCK, *Freud and Modern Society*, p. 95.

emotiva, a estabilidade psíquica do indivíduo.⁵³⁸ Freud, na verdade, chama trauma às «impressões experienciadas primeiro e depois esquecidas», em resultado de um profundo trabalho realizado sobre uma experiência infantil marcante, sobretudo quando acompanhada de uma «série complementar» que converge com a primeira no sentido de preencher os requisitos etiológicos da neurose.⁵³⁹

Independentemente de se poder contestar o fundamento da teoria, designadamente porque o parricídio primitivo não passa de um «mito», no mau sentido da palavra, produzido no início dos estudos antropológicos, parece operacional utilizar o conceito de trauma, numa acepção alargada, para entender a nossa história. Na verdade, tanto quanto se pode ler nas suas entrelinhas, o rei resume o complexo dos sentimentos dos seres da casa, da natureza, vivendo-os com uma intensidade difícil de gerir, intensidade esta pré-anunciada nas atitudes exageradas dos outros actores humanos. De facto o quebrar dos cantarinhos pode ser entendido como uma recusa da sexualidade, assim como as atitudes da rainha significam um desejo exacerbado e não satisfeito. Na sequência destes actos, ele perturba-se ao ponto de se emascular. Por uma via completamente diferente da de Freud, ter-se-ia, pois, aqui o resultado do trabalho neurótico.

Um outro aspecto da teoria freudiana com interesse para o presente contexto refere-se às fases do desenvolvimento humano. A primeira seria a fase oral: «a criança usa a boca como primeiro órgão donde pode ser retirado prazer através da sucção do peito e da absorção do leite quente. Nos adultos, o uso da boca e dos lábios é o acto de gratificação oral frequentemente permitido, embora o comer e o beber retenham uma gratificação menor do que os impulsos sexuais orais.»⁵⁴⁰ A segunda seria a fase anal: a «sexualidade infantil move-se, a seguir, para a fase anal», acontecendo que «algumas das metas sexuais adultas derivam desta fase em que o interesse se centra nas possibilidades erógenas do ânus. Crianças pequenas podem retirar prazer sensual da retenção das fezes e a subsequente libertação pode produzir sensações de prazer no ventre.»⁵⁴¹ A terceira, simplificando, pode ser chamada fase fálico-genital: no «terceiro estágio [fálico], rapazes e raparigas estão principalmente preocupados com o pénis [...]. A polaridade do estágio fálico, não é masculino-feminino, como no estágio ulterior genital, na puberdade. As crianças, sobretudo os rapazes, pensam que há duas possibilidades: a posse de um pénis ou a condição de castrado, quando o pénis foi cortado.»⁵⁴² Segundo esta mesma teoria o «sintoma neurótico

⁵³⁸ Sigmund FREUD (*The Origin of Religion*, Harmondsworth, Penguin, 1986, pp. 309-10) dá como exemplo o presenciar uma colisão ferroviária.

⁵³⁹ ID., *op. cit.*, p. 315-6.

⁵⁴⁰ Robert BOCK, *Freud and Modern Society*, p. 40. Cf. também Sigmund FREUD, «Group Psychology and the Analysis of the Ego», in suo *Civilization, Society and Religion*, Harmondsworth, Penguin, 1985, pp. 134-5.

⁵⁴¹ ID., *ibid.* A este propósito, pode-se acrescentar o que FREUD («Civilization and Its Discontents» in suo *Civilization, Society and Religion*, Harmondsworth, Penguin, 1985, p. 286) refere: no «erotismo anal dos jovens seres humanos», o «interesse original na função excretória, seus órgãos e produtos é mudada no processo de crescimento para um conjunto de traços que se nos tornam familiares como parcimónia, sentido de ordem e de limpeza – qualidades que, embora valiosas e desejada por si mesmas, podem ser intensificadas até se tornarem marcadamente dominantes e produzirem o que se pode chamar o carácter anal.»

⁵⁴² ID., *op. cit.*, pp. 42-3.

reflecte a reactivação de um desejo dos níveis oral, anal ou fálico da organização instintiva da infância.»⁵⁴³ Por razões de simplicidade, chamamo-la, na sequência, sexual.

Utilizando este modelo, a história da carochinha, tal como consta da tradição portuguesa, sobretudo na versão de referência e semelhantes, quereria dizer que, se o João Ratão não conseguiu ultrapassar o estágio oral, o rei fixa-se na fase anal. O final da história não seria, pois, senão uma repetição, com maior carga simbólica, do destino do João Ratão. Assim, não admira que o conto em que o João Ratão morre tenha sido aumentado com a história de um rei e uma rainha infecundos, não porque fossem da mesma espécie mas porque se encontram em estádios inconciliáveis.

No entanto, a história não afirma (nem a interpretação o pode fazer) que o rei se não tinha desenvolvido sexualmente. Algumas das versões mais credíveis dizem, ao contrário, explicita e claramente que são as infantas ou os meninos do rei que trazem a nova da morte do João Ratão. A afecção sexual do rei só pode, pois, ser superveniente a esse facto, o que, em termos psicológicos, significaria um retorno à fase anal. Esse seria o seu trauma específico, misteriosamente induzido pela morte de um animal.

11. A AMBIVALÊNCIA {SEXUAL / ESCATOLÓGICO}

Estas questões são obviamente complexas; e não é fácil entrever-lhes nem as múltiplas ramificações nem os planos de análise que lhes dão coerência. No entanto, é possível clarificá-las um pouco mais, colacionando-as com o que se pode deduzir de outros textos. O alargamento do quadro de referências, abre geralmente novas perspectivas de interpretação, mesmo quando parece que só acrescentam dificuldades. A afirmação é válida sobretudo quando são chamados à colação textos que, por serem fundamentais, resistiram ao desgaste do tempo, como é o caso de um mito grego que fala da procriação e do trauma resultante do arrastamento do c. pelas brasas.

T5.13: O mito de Piríto

«Teseu e Piríto desejam raptar e desposar duas filhas de Zeus. Apanham em primeiro lugar Helena e decidem deitar sortes sobre ela. A quem coubesse deveria ajudar o que perdesse a raptar outra mulher de sua escolha. Teseu ganha Helena e tem relações anais com esta moça ainda impúbere. De seguida, desce com Piríto aos infernos para o ajudar a raptar Perséfone. Mas os dois amigos caem numa emboscada: ficam grudados aos seus assentos. Quando desce aos Infernos, Hércules consegue libertar Teseu; tudo o que pode fazer por Piríto é arrancá-lo ao assento ao qual a sua carne estava agarrada. Por isso Piríto deixa nele um boa parte das suas nádegas!»⁵⁴⁴

Segundo Devereux, este último «detalhe, conquanto tenha que ver com uma mutilação, lembra uma castração. O facto de Piríto perder uma parte da carne de suas nádegas

⁵⁴³ Jacob A. ARLOW, & Charles BRENNER, *Psychoanalytic Concepts and the Structural Theory*, New York, International Universities Press, 1964, p. 75

⁵⁴⁴ Georges DEVEREUX, *Femme et mythe*, p. 37.

lembra um pouco o coito anal de Teseu com Helena e, mais ainda [...que] se há sexualidade nos Infernos, ela só pode ser anal e, portanto, estéril». ⁵⁴⁵

Conquanto se não possa ver uma relação directa entre este texto e a história da carochinha, nela se mostra que a persistência nas culturas ocidentais de alguns dos pressupostos que levaram à sua produção podem ter determinado, por exemplo, a hesitação, registada acima, entre as versões dos Grupos A e B no que respeita ao comportamento da rainha. E mostra também que a ambivalência entre as coisas escatológicas e sexuais tem fundamentos a que os antigos eram mais sensíveis do que os modernos, libertos como estavam dos condicionamentos da moral cristã, posteriormente introduzida. Por outro lado, este paralelo confirmaria a observação já feita de que os contos escamoteiam frequentemente a sexualidade na escatologia. E a comunalidade entre as culturas supostas nos textos indicaria que o rei é uma espécie de reencarnação, em contexto contístico, da personagem de Piríto, preso como ficou também ele pelas nádegas a um assento de fogo, sem fundo para reter a comida.

Estejam ou não suficientemente fundadas estas aproximações, importa ilustrar um pouco melhor as relações entre o rato que come demasiado e o rei que fica impossibilitado de comer, quer no sentido físico quer simbólico. A questão é tão central que a ela se resume grande parte das nossas reflexões, que resumimos em duas oposições – {anterior / posterior} e {ânus / sexo} – e ilustramos com uma facécia alentejana, enigmática mas exemplar, relativa às relações entre o rato, o homem e a mulher.

T5.14: Os compadres, as comadres e o rato

«Na quinta-feira de comadres, em Elvas, os rapazes vão pela rua, de noite, uns a tocarem em búzios [...] Levam archotes acesos e fingem que vão enterrar a comadre que é uma boneca grande. Depois queimam-na (ao que chamam *enterrar*.) [Dizem os rapazes:] Indo pela rua de cambraia / Encontrê um burro morto na praia, / As comadres a ralharem, / Não tinha[m] a carne prò jantar, / Pegaram-lhe por [onde] ele mijava. // As comadres pedem cama: / As comadres vão-se deitar ao monturo, / por baixo merda, por cima cagalhão de burro. // Elas: As comadres pedem cama: / Vão-se deitar ao jardim, / Por baixo rosas, por cima alecrim. // Eles: As comadres já morreram, / Dentro de uma caixinha: / Vieram os ratos, / Rataram-lhe a passarinha. // Elas: Os compadres já morreram / Dentro de um baú: / Vieram os ratos, / Rataram-lhe o cu.» ⁵⁴⁶

Independentemente do contexto carnavalesco propício à linguagem desbragada, em que o povo manifesta muitas das ideias que andam contidas no dia-a-dia das convenções e das conveniências, o texto tem diversos aspectos que interessam ao nosso argumento. Em primeiro lugar, porque está construído à volta da oposição {homem / mulher} e dos seus atributos sexuais. Em segundo, porque a operação em que o homem fica sem ânus e a mulher sem sexo, é feita pelo rato. Em terceiro, porque é ridicularizado o desejo sexual feminino que, de tão exagerado, leva as comadres a comer o sexo do burro. Finalmente

⁵⁴⁵ Id., *op. cit.*, pp. 37-8.

⁵⁴⁶ Leite de VASCONCELLOS, *Etnografia portuguesa*, VIII, pp. 126-7.

porque, ao remoque dos homens sobre a leito das comadres, onde domina a transformação escatológica do sexo do animal, elas apenas respondem com imagens contrárias, sem contra-atacarem no mesmo tom, apenas dizendo ter «por baixo rosas, por cima alecrim».

Algumas destas deduções estão directamente relacionadas com o contexto simbólico da nossa história, outras correspondem a ideias excedentárias que só indirectamente nos interessam aqui. Não é o caso, porém, de o rato tanto ratar o sexo das comadres como o ânus dos compadres. Para que o texto fosse simétrico, e nesse caso não utilizável, o rato também devia ratar o sexo dos compadres. Mas não: o seu acto faz com que o homem fique incapaz de reter da comida. Por extensão, torna-se sexualmente incontinente. Mas se foi usada a ambivalência entre {ânus / sexo}, também aponta para algo mais. De facto, caso se aceite o paralelismo entre o texto referido e a história da carochinha e se suponha a homologia entre o rato, os compadres e o rei, o T5.14 explicitaria o que também se encontra na história da carochinha: a emasculação do rei e a predisposição da carochinha para ser «comida». A relação {boca / ânus} expressa directamente nas atitudes do rato e do rei deve ser, pois, interpretada como um ocultamento da relação {boca / sexo}, explicitamente negada.

A parte mais escatológica do T5.14 mostra que o sexo e o defecado do burro são homólogos. Mas na imagem poética das comadres, a sua cama tem por baixo rosas e por cima alecrim. As mulheres, segundo a associação simbólica aceite, são rosas; os homens, alecrim. É o que se deduz do texto coligido em Evendos, comentado acima, segundo o qual o alecrim participa da natureza fálica do pinheiro, já que o envolve e se incendeia nos rituais do solstício de verão. Este sentido está, de resto, presente num texto coligido em Alter do Chão. Na procissão dos Terceiros, realizada antigamente de sete em sete anos, uma das suas figuras era o patriarca Abraão, «um velho vestido com uma túnica de fita de ramagem», que levava a seu lado «um rapazinho dos seus oito anos de idade, vestido com uma túnica de seda roxa, atada à cintura e com um feixe de alecrim às costas».⁵⁴⁷ O alecrim seria utilizado no sacrifício em que normalmente se queimava a vítima. Em razão da sua fácil incandescência, conotaria, pois, o sexo masculino.

Este conjunto de elementos simbólicos, retirados da história da carochinha e dos contextos trazidos à análise, depois de depurados das suas especificidades contextuais, permitem olhar para o homem em função de duas linhas, uma dividindo-o de perfil, {posterior / anterior}, e a outra em função da altura, {alto / baixo}. A boca está associada ao ânus em termos de extremos do tracto digestivo e ao sexo enquanto potenciadora da relação amorosa. No primeiro referencial teríamos uma finalidade individual; no segundo, colectiva.

Para terminar este capítulo, diremos que, seja ou não este o esquema que presidiu à elaboração simbólica da história da carochinha, dá corpo a uma problemática que, pelo menos em termos lógicos, é anterior à do mito de Édipo, o qual estaria, segundo a interpretação lévi-straussiana, centrado na reflexão sobre se o uno pode nascer de dois, chegando a um «problema derivado», relativo à incerteza de saber se o «mesmo nasce do

⁵⁴⁷ A notícia é dada na *Voz do Alentejo*, de Elvas, de 27 de Março de 1864, e transcrita por Leite de VASCONCELLOS, *Etnografia portuguesa*, VIII, pp. 207-8.

mesmo ou do outro». ⁵⁴⁸ Ora na carochinha o que está em causa é não haver nascimento a partir de seres de espécie diferente, colocando explicitamente a questão da semelhança ontológica como condição de geração, paralelamente à da permanência e da continuidade do ser.

Nada pode, com efeito, ser composto de duas naturezas diferentes. Mas esta temática não é tratada, tanto quanto saibamos, na tradição popular. O que nela encontramos é o tema do ser humano que aparenta ser outro e depois assume a sua aparência verdadeira, metamorfoseando-se; ou o do ser constituído por uma só metade, dividido não de perfil mas de frente. Sendo, porém, claramente exteriores ao que nos interessa neste lugar, nem sequer referimos alguns dos muitos textos onde estas ideias são desenvolvidas.

⁵⁴⁸ Claude LEVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, p. 239.

CAP. 6. OUTROS CONTEXTOS

«Je restais tout près des gens à la
surface de la solitude.»
Jean-Paul Sartre⁵⁴⁹

A investigação anterior e os paralelos que foram sendo utilizados a propósito dos mais diversos temas, levam a supor que a história da carochinha não é específica da cultura portuguesa. Por isso convém estabelecer as suas relações com os textos que lhe estão aparentados, designadamente aqueles em que se refere ao casamento de animais, na suposição de que deles poderão ser retirados elementos suplementares de interpretação da nossa história. Ao colocá-los em contraponto com ela, definiremos melhor os seus símbolos e motivos, bem como as transformações sofridas e as razões prováveis de tais factos.

Não se pense, porém, que encontraremos neste capítulo um estudo exaustivo de todos os textos populares que se referem à carochinha ou aos animais que lhe são homólogos. A nossa atenção está centrada na compreensão das matrizes simbólicas da tradição portuguesa. Por isso apenas usaremos os paralelos estrangeiros que permitem complementar a compreensão das suas características, sobretudo em termos de consistência e originalidade. Alguns deles são muito conhecidos; outros menos. Neles tentaremos ver que fileiras de desenvolvimento seguiram e que conformações específicas têm.

1. O CONTEXTO MÍTICO DO *PANTCHATANTRA*

A história do brâmane e da ratinha no *Pantchatantra* e dos textos que com ele estão relacionados constitui o ponto de partida obrigatório deste estudo dos paralelos da história da carochinha, já que, como se viu anteriormente, Teófilo Braga afirma que o significado mítico da história da carochinha está expresso no conto xiii do livro III deste livro indiano. Interessará, pois, ver se uma análise de detalhada deste texto confirma esta hipótese ou se, pelo contrário, temos de supor origens diferentes ou paralelas para os dois textos. De forma a permitir ao leitor seguir o argumento com conhecimento de causa, faz-se em seguida a tradução integral deste documento, com base na versão francesa de Lancereau.⁵⁵⁰

⁵⁴⁹ *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938, pp. 18-9.

⁵⁵⁰ Retiramos do texto apenas dois comentários – apresentados pelo tradutor em corpo mais pequeno, como se fossem rubricas – sem interesse para a história, que nela foram possivelmente inseridos a partir das notas marginais de um comentador antigo.

T6.1: *A rata metamorfoseada em rapariga*⁵⁵¹

«À borda do Ganges que tem grossas ondas de espuma branca feitas das idas e vindas de peixes, temerosos de ouvir o ruído das águas que batem na superfície de ásperos rochedos, há um lugar de ermitérios cheio de ascetas que se dão inteiramente à prática de obras de piedade, à austeridade, à penitência, ao estudo dos Vedas, ao jejum e à meditação. Contentam-se eles com tomar um pouco de água pura; e mortificam seus corpos comendo rábanos, frutos e ‘saivala’ [planta aquática]. Por vestuário só têm um pano feito de cascas. Ali vivia um chefe de família chamado Yâdjavalkya. Tinha-se banhado no Djâhnavi e começava a lavar a boca quando uma ratinha, escapando ao bico de um falcão, lhe caiu na palma da mão. Quando a viu, colocou-a sobre uma folha de figueira. Banhou-se novamente, lavou a boca, completou a cerimónia de expiação e outros actos purificadores. Fez da ratinha uma rapariga pelo poder das suas austeridades, voltou com ela para casa e disse à mulher de quem não tinha filhos: ‘Minha cara, toma esta filha que te nasceu e cria-a com cuidado’. E assim a rapariga foi criada, mimada e cuidada pela mulher do asceta até aos doze anos. Quando a viu em idade de casar, disse a seu marido: ‘Marido, não vês tu que passou a idade de casar nossa filha?’ ‘Dizes bem’, respondeu ele. [...] ‘Por conseguinte dá-la-ei a um igual e não a outro.’ [...] Se pois isso lhe agradar, chamarei o venerável Sol e dar-lha-ei’. ‘Que mal há nisso?’, diz a mulher. ‘Fá-lo’. Então o asceta chamou o Sol. Pelo poder da invocação por meio das formulas místicas dos Vedas, o Sol veio imediatamente e disse: ‘Venerável, porque me chamas?’ O asceta respondeu: ‘Eis a minha filha; se ela te escolher, desposa-a.’ Depois de assim ter falado, disse para a filha: ‘Minha filha, agrada-te o venerável Sol que ilumina os três mundos?’ ‘Meu pai’, respondeu a filha, ‘ele queima demasiado; não o quero. Chama, pois, um outro ser mais eminente que ele’. Quando o asceta ouviu estas palavras de sua filha, disse ao Sol: ‘Venerável, há alguém superior a ti?’ O Sol respondeu: ‘A Nuvem é superior a mim porque, coberto por ela, fico invisível.’ Então o asceta chamou a Nuvem e disse a sua filha: ‘Minha filha, vou-te dar a esta.’ ‘É negra e fria’, respondeu ela. ‘Dá-me pois a qualquer outro ser maior que ela.’ Então o asceta também perguntou à Nuvem: ‘Eh, eh, Nuvem! Há alguém superior a ti?’ A nuvem respondeu: ‘O Vento é superior a mim. Batida pelo Vento, desfaço-me em mil pedaços.’ Quando o asceta ouviu isto, chamou o Vento e disse: ‘Minha filha, o Vento, aqui presente, parece ser o melhor marido.’ ‘Meu pai, respondeu ela, ele é demasiado variável. Faz, pois, vir alguém superior a ele.’ O asceta disse: ‘Vento, há alguém

⁵⁵¹ Há um paralelo desta história na fab. VII do Liv. IX de Jean de LA FONTAINE (*Fables*, Paris, Flammarion, 1966, pp. 247- 249), a qual teria sido inspirada, segundo LANCEREAU (*Pantchatantra, ou les cinq livres, Recueil d'apologues et de contes*, trad. du sanscrit par Edouard Lancereau, Paris, Impr. Nationale, 1871, p. 378), no *Livro das luzes*. Não só o título de La Fontaine é o mesmo mas também o enredo é semelhante. A excepção está em que o agente da transformação da rata em rapariga não é o brâmane mas um feiticeiro, a quem aquele pede que «encarne a ratinha num corpo que ela teve por hóspede outrora», tendo-a o feiticeiro transformado numa rapariga de 15 anos. Este pormenor parece inverter a natureza da ratinha. Mas os seres procurados para esposo desta são os mesmos que no texto indiano. No entanto, La Fontaine, no final, transforma a urgência de transformação ontológica da ratinha numa simples preferência tópica: «on tient toujours du lieu dont on vient.»

⁵⁵² O comentário omitido trata da sujidade, das regras e da idade de casamento das raparigas.

⁵⁵³ Segundo este comentário, a igualdade ontológica, suposta no original, fica reduzida a uma dimensão sociológica: igualdade nas riquezas e na raça. Esta igualdade é que seria necessária ao casamento.

superior a ti?’ O Vento respondeu: ‘O Monte é superior a mim porque, por muito forte que eu seja, faz-me parar e detém-me.’ Então o asceta chamou o Monte e disse a sua filha: ‘Minha filha, vou-te dar a este.’ ‘Meu pai,’ respondeu ela, ‘ele é duro e rígido. Dá-me, pois, a um outro.’ O asceta perguntou ao Monte: ‘Eh, rei das montanhas! Há alguém superior a ti?’ O Monte respondeu: ‘Os ratos são superiores a mim, eles que à força despedaçam o meu corpo.’ Seguidamente o asceta chamou um rato, mostrou-o a sua filha e disse: ‘Minha filha, vou-te dar a este. Este rei dos ratos agrada-te?’ Mas ela, quando o viu, pensou: ‘Este é da minha espécie.’ E, com os pelos do corpo eriçados de alegria, disse: ‘Meu pai, faz-me ratinha e dá-me a ele, a fim de cumprir os deveres de casa prescritos para a minha espécie.’ Então o asceta, pelo poder das suas austeridades, fê-la ratinha e deu-a ao rato. Eis porque digo: depois de ter recusado por esposo o Sol, a Nuvem, o Vento, o Monte, uma ratinha voltou à sua espécie: é difícil ultrapassar a sua espécie.»⁵⁵⁴

Um texto tão rico como este não pode ser comentado inteiramente aqui. Por isso apenas nos centraremos nos aspectos que mais importância têm para o nosso argumento, designadamente os que respeitam às semelhanças e diferenças com importância simbólica relativamente à tradição portuguesa. Antes disso, porém, referimos o que Angelo de Gubernatis diz dele: «Neste belo mito [...] a revolução que se cumpre nas vinte e quatro horas do dia está completamente descrita. A rata da noite é a primeira a aparecer; o crepúsculo procura agarrá-la; a noite torna-se aurora; o sol oferece-se a ela como esposo; o sol é coberto pela nuvem e a nuvem é dissipada pelo vento; entretanto a aurora da noite, a menina, mostra-se sobre a montanha; a rata da noite reaparece e a menina confunde-se com ela.»⁵⁵⁵

Não será necessária grande perspicácia para detectar nesta interpretação incorrecções, contradições e transformações mal explicadas: a rata tanto representa a noite (rata da noite) como a aurora (a menina), as quais de resto se confundem. Isto só bastaria para aferir da inadequação de tais interpretações. Não mereceriam aliás que lhe dedicássemos mais tempo e espaço não fora o caso, já referido, de Teófilo Braga se ter apropriado das ideias de Gubernatis para interpretar a nossa história.⁵⁵⁶ Mas isso não faz com que tal apropriação e interpretação sejam lógicas ou legítimas. De facto, à parte o facto de nos dois textos se tratar de um rato e de um casamento, poucos mais elementos há em comum. Os que as opõem são mesmo mais numerosos e importantes, como passamos a referir.

Primeiro: no conto indiano, os possíveis pretendentes à mão da rapariga e por ela rejeitados são, sem excepção, elementos da natureza física e cósmica, que representam o céu e a terra (sol e monte) e a volatilidade dos fenómenos atmosféricos (nuvem e vento), nenhum deles correspondendo aos sonhos da rata transformada em rapariga. Ora na a

⁵⁵⁴ *Pantchatantra, op. cit.*, pp. 250-5. Notar que a última frase do texto – Eis porque digo... sua espécie – deve ser um comentário do género das duas notas anteriores. Pelo menos é editado por Lancereau em corpo mais pequeno, tal como aquelas. Teófilo Braga, no seu estudo da história da carochinha (*O povo português...*, II, p. 314), faz um resumo deste conto, deixando de lado expressões importantes para a interpretação da história, designadamente esta que, seja qual for a época em que foi escrita, não deixa de dar um contributo importante para o seu entendimento.

⁵⁵⁵ Angelo de GUBERNATIS, *Mythologie zoologique*, II, pp. 68-9.

⁵⁵⁶ Teófilo BRAGA, *O povo português...*, II, p. 315.

história da carochinha, todos os candidatos são animais terrestres. São mesmo quase todos úteis e domésticos.

Segundo: é dito expressamente que a rapariguinha tem de casar com alguém da sua espécie. A narrativa pode mesmo ser tomada como um enredo simbólico de afirmação da identidade murina da rapariga. O asceta quer dá-la «a um igual e não a outro». E o conceito é repetido várias vezes quando a ratinha encontra alguém semelhante a si: «Este é da minha espécie»; «Meu pai, faz-me ratinha e dá-me a ele, a fim de cumprir os deveres de casa prescritos para a minha espécie»; a «ratinha voltou à sua espécie: é difícil ultrapassar a sua espécie». Casa pois com um ser semelhante a si. Ora, na história da carochinha, o noivo e a noiva têm natureza diferente. Em algumas versões é mesmo oposta, como quando a gata casa com um rato.⁵⁵⁷

Terceiro: no *Pantchatantra* trata-se de uma dupla metamorfose: de rata em menina e de menina em rata, sendo reposto o original na segunda transformação. Na história da carochinha, ao invés, os seres mantêm a sua identidade ontológica, sem que nenhuma metamorfose ocorra. E embora os seus comportamentos se assemelhem aos humanos isso não impede que mantenham a sua identidade em toda ela. Isto acontece com todas as personagens femininas; e mesmo o rato, mudando de nome, mantém-se igual a si mesmo, como se viu anteriormente.

Quarto: o destino dos cônjuges no conto do *Pantchatantra* é o casamento e a felicidade, parecendo mesmo que ele está construído com o propósito de demonstrar que, seja qual for a aparência por que passe, um ser só se sentirá ele mesmo – «com os pelos do corpo eriçados de alegria», como expressivamente diz o texto – quando encontrar um outro semelhante a si. Ao contrário, na carochinha, embora haja a mesma procura de um ser semelhante, acaba-se num impasse total e definitivo, pois a busca termina com a morte do ser escolhido. E tão irreversível é este destino que até o rei se associa tragicamente à sua sorte, mutilando-se e, supõe-se, morrendo.

Em síntese, este texto só superficialmente se assemelha à história da carochinha: usando alguns símbolos semelhantes, as respectivas armaduras simbólicas são totalmente distintas.⁵⁵⁸

⁵⁵⁷ A «natureza inultrapassável» é reconhecida por Angelo de GUBERNATIS (*op. cit.*, II, p. 64) que, noutro lugar e em contexto diferente, cita uma fábula de Esopo, na qual um jovem, enamorado de uma gata pede a Vénus que a transforme em mulher, o que Vénus faz. Mas quando a gata está deitada, passa um ratinho e a jovem mulher «que conservou os instinto de animal de que abandonou a forma, lança-se no seu encalço.».

⁵⁵⁸ Esta história era contada ainda recentemente, em termos quase idênticos aos do *Pantchatantra*, pelos ciganos Banjara. Diane TONG (*Contos populares ciganos*, trad. de Telma Costa, Lisboa. Ed. Teorema, 1998, pp. 34-6) ouviu-a em 1963, em Nova Iorque, a Ayashah, uma professora de dança, que teria aprendido as tradições Banjara na sua infância em Hiderabad (cf. p. 31). As diferenças de conteúdo entre o conto cigano e o traduzido acima são mínimas, como se pode ver pelo seu início: «Junto de um grande rio vivia um mágico. Uma vez que estava a lavar a cara e a tomar banho no rio caiu um[a] rat[a] do bico de um grande pássaro e aterrou mesmo diante da sua cara. [...] Pegou na rat[a] e com a ajuda do rio mágico transformou-[a] numa menina que levou à sua esposa.» Quando a menina chegou à idade de se casar, aos doze anos, vão à procura do noivo junto do Sol, da Nuvem, do Vento e da Montanha, os quais ela rejeita pelas razões semelhantes às invocadas no *Pantchatantra*: o Sol porque a queimaria com os seus raios, a Nuvem porque «é muito escura e tapa tudo e fica tudo muito escuro e sujo», o Vento porque muda muito e é muito frio, e a Montanha porque é muito rígida. Transformada em rata pelo mágico, chamado «cigano» no fim do conto, casa-se com um rato.

2. O DEPAUPERAMENTO DO MITO BRAMÂNICO

Há paralelos deste conto indiano, ou do seu modelo, que revelam o trabalho de reelaboração realizada por outras tradições. Através do seu estudo é possível ver não só a persistência e a mudança destas estruturas simbólicas, mas também o manuseamento a que foram sujeitos quando, mudando-se-lhe as funções, se perdeu o contexto mítico em que foram inicialmente produzidos. Dentre os muitos que poderiam ser apresentados, escolhemos dois, o primeiro japonês e o segunda português, que sintetizamos em seguida.

T6.2: Os ratos e a sua filha

Junto de uma quinta rodeada de campos de arroz, vivia uma casal de ratos. Um dia, a juntar à sua ampla progénie, nasceu-lhes uma filha com uma peliça cinzenta, de que ficaram orgulhosos. Quando a ratita cresceu, os pais disseram que só o ser mais poderoso do universo serviria para marido dela. Um vizinho disse-lhes: «Se quereis casar a vossa filha com o ser mais poderoso, deveis escolher o Sol para genro pois não há dúvida de que ninguém o iguala em poder.» Os ratos imediatamente se dirigiram ao Sol. Fizeram-lhe a proposta de casar com a sua filha. O Sol agradeceu-lhes terem vindo tão longe e de terem a amável intenção de lhe dar a filha em casamento, perguntando-lhes porque é que o tinham escolhido para genro. Os ratos disseram: ‘Queríamos dar a nossa filha em casamento ao ser mais poderoso do universo.’ Então o Sol disse: ‘O que dizem tem fundamento, mas há um ser mais poderoso do que eu.’ Os ratos replicaram: ‘Será que existe alguém mais poderoso do que vós?’ O sol disse: ‘Quando desejo brilhar sobre a terra, muitas vezes a Nuvem tapa-me e os meus raios não conseguem penetrá-la ou afastá-la.’ Os ratos foram ter com a Nuvem. Ouvida a proposta, a Nuvem disse: ‘Estão enganados se pensam que eu sou o ser mais forte. Posso cobrir o Sol mas sou impotente perante o Vento. Se sopra, arrasta-me e faz-me em pedaços.’ Os ratos foram ter com o Vento, mas o Vento disse: ‘Estão enganados. Posso afastar a Nuvem, mas sou impotente perante a Parede que me detém. Foram os ratos ter com a Parede a quem fizeram o seu pedido. A Parede disse: ‘É verdade que eu tenho o poder de resistir ao Vento, mas um rato mina-me e faz-me buracos sem que eu o possa impedir. Seria melhor tomar o rato como genro do que escolher-me.’ Os ratos viram que a Parede tinha razão. Voltaram para casa e casaram a sua filha com um belo e jovem rato e não o lamentaram porque «a filha viveu feliz e contente com um ser da sua espécie.»⁵⁵⁹

A síntese feita pela contadora é a seguinte: «esta é uma história moralista que recomenda que cada qual fique com o seu igual». A dependência directa do *Panchatantra* é patente.

Na transcrição do texto de Telma Costa colocámos no feminino os termos que a tradutora, certamente por má interpretação do texto inglês, traduziu pelo masculino. É, com efeito, claro de que se trata de uma menina, tal como no modelo indiano.

⁵⁵⁹ David BRAUNS, «Die Ratten und ihr Töchterlein», *Japanische Märchen und Sagen*, Leipzig: Verlag von Wilhelm Friedrich, 1885, pp. 85-87, segundo a tradução inglesa de D. L. ASHLIMAN in <http://www.pitt.edu/~dash/type2031c.html#panchatantra>.

T6.3: O rato que queria casar

Era uma vez um casal de ratos que teve um filho, um ratinho branco. E diziam: ‘Que lindo filho! É o rato mais lindo de todos!’ O ratinho branco cresceu. O pai olhava e dizia: ‘É o maior e o mais lindo de todos os ratos!’ E a mãe dizia: ‘É também o mais inteligente.’ ‘Temos de arranjar-lhe com quem casar’, dizia o pai. ‘Vamos perguntar ao Rei dos Animais; talvez ele saiba de uma boa esposa para o nosso filho.’ E assim, foram à casa do Rei dos Animais: ‘Queremos arranjar esposa para o nosso filho. Tu és o mais forte de todos os animais. Por isso pensámos que a tua filha seria boa esposa para ti.’ ‘Não, a Ventania é mais forte do que eu. Atira-me poeira para os olhos e deita as árvores abaixo.’ Foram ter com a Ventania: ‘Andamos a procurar esposa para o rato mais forte e mais belo.’ A Ventania disse que era mais forte do que o Rei dos Animais, mas que havia alguém mais forte do que ela. ‘Eu posso derrubar as árvores mas não posso derrubar a Montanha. Quando me zango caem as árvores e caem as casas. Mas a Montanha fica de pé. É de facto mais forte do que eu’. Foram ter com a Montanha, mas ela disse: ‘Não, não sou a mais forte. Há coisas que são mais fortes do que eu. Fazem buracos em mim. Comem-me pouco a pouco, de dia e de noite. São muito mais fortes do que eu’. ‘Onde está essa gente que é muito mais forte do que a Montanha? Diz-nos onde vive’. ‘Vivem ali em baixo, lá no fundo’. Os dois ratos foram ao fundo da Montanha e lá encontraram o sítio indicado. Pararam junto da porta. Alguém perguntou: ‘Porque estão aí? Entrem!’ E eles assim fizeram. Era a casa de uns ratos.⁵⁶⁰

Em termos gerais, estes dois textos parecem decorrer do mesmo modelo do *Pantchatantra*. E de tal maneira estão próximos dele que a mensagem final parece ser a mesma. No entanto, as alterações e simplificações neles introduzidas fazem com que seja neles ilógica a procura de pretendentes entre os seres cósmicos, o que é mais sensível no texto japonês, apesar de estar mais próximo do original do *Pantchatantra* do que o que provém da nossa tradição.

A questão tem a ver com o apoucamento mítico neles operado, por uma espécie de deslizamento simbólico que lhes empobreceu os conceitos. Se com efeito, no T6.1, a ratinha sobe ao céu no bico de um falcão e, dele liberta, cai sobre a terra e é transformada em rapariga, para, no fim, retornar à sua condição original de rata ctónica, tanto no texto japonês como no português nenhuma destas metamorfoses se verifica. Da mesma maneira, não consta deles nenhuma subida ao céu, mesmo que momentânea, por parte tanto a ratinha do T6.2, como do ratinho do T6.3. Nenhuma nota distingue a ratinha japonesa das outras da sua espécie, até na côr cinzenta se lhes assemelhando. E, se o ratinho português é albino, podendo por isso aspirar a um função mediadora qualquer, a sua história é perfeitamente comum. A sua excepcionalidade apenas existe aos olhos dos pais que pretendem ser ele o mais bonito e inteligente de todos os ratinhos.

Todavia a versão portuguesa tenta introduzir alguma racionalidade na história ao tirar consequências do facto de o filho dos ratos ser do género masculino e não feminino. Não fazia, com efeito, sentido casar um ratinho com o sol ou com o vento, por serem do

⁵⁶⁰ Alda SOROMENHO e Paulo SOROMENHO, *Contos populares...* I, p. 20-21.

mesmo género. Por isso, o mitógrafo português foi à procura de seres femininos com as mesmas conotações simbólicas, substituindo o sol pela filha do leão, um ser solar que, pela sua cabeça dourada com a juba em volta, lembra o astro-rei com seus raios. E, em vez do vento, colocou a ventania, mantendo a montanha, ambas femininas. A substituição do sol pelo leão é particularmente rica em indicações de como o trabalho simbólico é feito: os seres são inteiramente permutáveis desde que tenham os mesmos significados, deduzidos metafórica ou metonimicamente.

Um outro aspecto a destacar no conjunto de transformações operadas pelos textos em relação ao modelo de que provêm refere-se à substituição da montanha pela parede operada pela versão japonesa, mas não pela portuguesa, que, neste particular, teria guardado mais fielmente o modelo «original». Mas o facto não parece ter qualquer significado: a montanha e a parede têm como função reter o vento. A substituição de uma pela outra não altera, pois, o sentido da narrativa.

No entanto, não deixa de ser curioso notar que a mesma transformação da montanha em parede ocorre num outro texto da tradição portuguesa, a lengalenga da ‘formiga e a neve’.⁵⁶¹ Nela uma formiga pede ajuda a diversos seres para se libertar do gelo que lhe prendeu a perna. Os seres a que recorre são os seguintes: {formiga > sol > nuvem > vento > parede > rato > gato > cão > pau > fogo > água > boi > faca > morte}. Ou seja, a série {sol > nuvem > vento > montanha} do original do *Pantchatantra* sofre neste texto a mesma transformação que no T6.2.

Se bem repararmos, porém, nesta série, vemos que a parede tem a mesma função que o pau e a faca: a de separarem os trípticos entre as quais estão colocadas. Assim a parede está entre o cosmos (sol > nuvem > vento) e os animais (rato > gato > cão); o pau entre estes e os elementos naturais (fogo > água > boi); e a faca entre os elementos naturais e a morte. Ora a parede, o pau, e a faca têm uma definição comum: serem objectos culturais, pois incorporam trabalho humano. Todos os outros elementos usados na lengalenga são, pelo contrário, naturais. Parece, pois, que a transformação da montanha em parede resulta, entre outras razões, de ser necessário, para que a lengalenga estivesse organizada, que se harmonizasse, em termos de categorias lógicas, os actores que apartam os trípticos da lengalenga.

Estes resultados, confirmam algumas das ideias expressas anteriormente, segundo as quais o mitógrafo popular é um semiurgo que não resiste à tentação de exprimir o sentido através de estruturas simbólicas elaboradas. Os resultados a que chegamos no capítulo anterior a propósito da lengalenga da carochinha também são confirmados nesta análise. Mas tratando-se de lengalengas distintas e com lógicas organizativas diferentes, o facto de nelas se encontrarem os mesmos procedimentos mostra que as estruturas que as sustentam bem como as transformações operadas nos T6.2 e T6.3 nem são obra do acaso nem fruto de uma imaginação teórica destemperada.

Voltando, porém, ao comentário dos T6.1-T6.3, notamos que a explicação estrutural que detectámos na lengalenga da ‘formiga e a neve’ a respeito da transformação da montanha em parede, não se aplica ao T6.2, pois nele não existe nenhuma sequência ulterior que a

⁵⁶¹ Adolfo COELHO, *Contos populares...*, pp. 85-6.

requeresse. A razão deve, pois estar em que o mitógrafo teria reflectido sobre qual o ente que melhor protegeria do vento, tendo chegado à conclusão de que a montanha (sobre a qual o vento corre livremente), poderia ser substituída com vantagem pela parede, ou seja, pela casa, que a parede metonimicamente representa, já que barra as intempéries por inteiro.

Por outro lado, se compararmos os T6.2 e T6.3 com a história da carochinha, somos obrigados a repetir o que dissemos a propósito do T6.1: os enredos só superficialmente se assemelham; e as suas mensagens filosóficas são antagónicas. Mas todos estes textos afirmam que o casamento só pode ter sucesso na união de seres da mesma espécie: a carochinha afirmando o infausto sucesso do casamento de dois seres de espécie diferente; e os T6.1-T6.3 afirmando a felicidade da união de dois seres semelhantes.

3. UMA TRANSFORMAÇÃO ROMENA

Entre o texto indiano, onde o mito floresce em todo o seu esplendor, e o português, em que o simbólico ficou reduzido à sua expressão mais simples, pode ser colocado um curioso conto romeno que reproduz de maneira igualmente depauperada algumas das temáticas do *Pantchatantra* e estabelece uma espécie de transição entre os desígnios míticos indianos e os da simples história portuguesa da carochinha. Reproduzimo-lo em seguida, numa versão ligeiramente abreviada.

T6.4: A anciã e o ancião

Um ancião e uma anciã não tinham filhos, o que lhes era penoso «pois não dispunham da mínima ajuda, nem sequer para acender o lume.. Quando regressavam do campo, tinham de tratar disso, antes de se dedicarem a preparar a comida.» Um dia decidiram ir à procura de um filho, tendo ele partido numa direcção e ela noutra. O ancião encontrou um cão e a anciã um rato. «Puseram-se então de acordo em adoptar como filho o rato e desfazer-se do cão e assim o ancião regressou a casa satisfeito com a anciã e o ratinho, porque tinham encontrado aquilo que procuravam desde longa data: um filho. Uma vez em casa, ela acendeu o lume, pôs a aquecer a panela com soro de manteiga e deixou o ratinho ao cuidado da panela, para que não caísse no lume [sic]. Em seguida, acompanhou o ancião, para trabalharem a terra. Pouco depois, a sopa ferveu e saiu da panela. Ao ver aquilo, o ratinho que se encontrava por cima da lareira começou a dizer: 'Não saltes para cima de mim, sopinha, ou salto para cima de ti.' Mas o soro de manteiga não fez caso e continuou a sair e a salpicá-lo. Ao ver aquilo, o ratinho zangou-se e saltou sobre a panela. Quando os anciãos regressaram de arar a terra e entraram em casa chamaram o filho. [...] Depois de o procurar durante muito tempo sem o encontrar, sentaram-se, muito tristes, à mesa para comer. Não obstante, fizeram-no com muito apetite, até que ela esvaziou o prato» no fundo do qual encontraram o filho morto. A velha disse para o velho: «O nosso filho afogou-se no soro de manteiga». E «começaram a lamentar-se, chorando amargamente, e o ancião, desesperado começou a arrancar a barba, enquanto a anciã fazia o mesmo aos cabelos. Por fim, ele saiu de casa com lágrimas nos olhos e a barba arrancada. Empoleirada num ramo da árvore no quintal, havia uma

pega que, ao vê-lo, lhe perguntou: ‘Porque arrancaste a barba, ancião?’ [...] ‘Como não havia de arrancar todos os pêlos se o meu filho caiu na panela da sopa e morreu afogado?’ Ao ouvir aquilo, a pega arrancou também todas as penas e só ficou com as da cauda. Por seu turno, a anciã, de cabeça calva, dirigiu-se ao poço para encher um cântaro de água, a fim de banhar o filho acabado de expirar. Encontrou aí uma jovem com vários cântaros para encher, que, ao vê-la, perguntou: [...] ‘porque arrancaste os cabelos e ficaste totalmente calva?’ [...] Como não havia de arrancar os cabelos e ficar calva, se morreu o meu filhinho?’ Compadecida, a jovem partiu todos os cântaros e saiu disparada para contar tudo à imperatriz. Quando se inteirou, esta última lançou-se da varanda do palácio, fracturou um pé e morreu. E o imperador, por amor à consorte, refugiou-se no mosteiro das mentiras, para além de toda a verdade.»⁵⁶²

Tendo em conta os motivos comuns a este conto e ao *Pantchatantra*, verifica-se que em ambos há um ser murino que é adoptado por dois velhos inférteis que o criam e tratam como filho. Mas as semelhanças quase se resumem a isso. De facto, em vez de uma rata, os velhos encontram um rato que nem tem origem celestial, nem se metamorfoseia, nem faz um retorno mítico ao céu em busca de consorte, nem se casa com um ser semelhante a si. A história romena diminui, pois, as diferenças entre os seres e elimina todas as referências transcendentais. Do mito bramânico, passa-se, pois, a um conto donde o maravilhoso desapareceu quase por completo.

Mas o que falta a este texto em termos de proximidade com o modelo indiano é compensado pelas suas semelhanças com a história da carochinha. Em vários pormenores as duas tradições quase se assemelham: na morte do rato, no lamento posterior, na extensão do pranto à natureza (reino vegetal e reino mineral) e na morte final das personagens humanas. Diferentemente, porém, da história portuguesa a romena nem trata de nenhum casamento nem justifica simbolicamente a morte do rato. Se, com efeito, na versão de referência, o noivo fica cozido no caldeirão porque, em última análise, não pode ter filhos da carochinha, no romeno a única justificação dedutível do texto é que o rato morre por não ser capaz de desempenhar as funções inerentes ao seu novo *status* de filho de dois velhos que dele precisavam para os ajudar a cuidar do lume. Ora ele revela-se incapaz de o fazer, em última análise, porque, tal como na nossa tradição, ele não é senhor do fogo. Por outro lado, sendo voraz, não consegue fugir à tentação da comida, pondo assim em causa a sua domesticação. A razão aduzida no texto para a sua morte – o ter-se enfurecido com a sopa de manteiga e saltar sobre a panela – não passa, pois, de uma máscara da verdadeira razão – o não ser socializável.

Havendo, pois, transformações entre o conto romeno e o português no que respeita às funções do rato – de filho a noivo – não se lhe altera o destino. Mas os pontos de contacto entre os dois textos são igualmente interessantes no que respeita à lengalenga final, pesem embora alguns pormenores diferentes: a notícia da morte do rato é dada pelos dois velhos que choram expressivamente, já que o ancião, desesperado, arranca a barba e a anciã se arrepende de ficar calva. A preparação do cadáver é aliás referida num gesto

⁵⁶² Ulf DIEDERICH, *O palácio dos contos, Julho e Agosto*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1999, pp. 269-71.

pouco comum: a velha vai ao poço «encher um cântaro de água, a fim de banhar o filho acabado de expirar».

Analisando os actores que compõem a série lengalengática – {rato > velha > velho > pega > poço > rapariga > imperatriz > imperador} – e comparando com a da carochinha, vê-se que lhe faltam todos os elementos da categoria «casa» e que a «natureza» apenas é representada por dois seres – a pega e o poço – que são, respectivamente, paralelos do passarinho e da fonte do conto português. Os representantes da «sociedade» são, porém, os mesmos, embora as acções dos dois últimos se não assemelhem aos seus correspondentes da história da carochinha. De facto, a imperatriz lança-se da varanda do palácio, fractura um pé e morre; e o imperador, «por amor à consorte, refugiou-se no mosteiro das mentiras, para além de toda a verdade».

Nestas várias particularidades destacam-se alguns pormenores. O primeiro é relativo à complementaridade da pega, simbolicamente masculina (totalmente inteiriçada), logo seguida de um ser feminino, o poço. Em conjunto fazem lembrar Kaineus a ser enterrado na terra. O segundo tem a ver com o comportamento da rainha que, morrendo, ecoa a morte do rato, quando o mais natural era que, por lhe ser homólogo, fosse o imperador a desempenhar essa função. O terceiro refere-se à atitude deste. Não se entendendo bem o texto, este parece insinuar que tudo o que é dito no conto não passa de uma mentira sem significado e que a verdade que encerra transcende o seu dizer.

Estas observações permitem notar que o processo de ordenação estruturada dos seres da lengalenga do conto português também se encontra no romeno, embora segundo um esquema diferente. Com efeito, se excluirmos os elementos centrais correspondentes à categoria «natureza» ficam dois grupos de três actores que se duplicam: {rato > velha > velho} e {rapariga > imperatriz > imperador}. Porque paralelas, estas posições podem ser interpretadas umas em função das outras: o rato que vê o caldo de manteiga a esparramar-se é retomado na rapariga que parte todos os cântaros e derrama a sua água; a velha que se arrepara e fica careca tem a sua imagem na imperatriz que morre; e o velho que arranca a barba (ou que se emascula) é duplicado no rei que, refugiando-se num convento, assume definitivamente a sua infecundidade. Assim, por via da lengalenga, a mensagem destas duas tradições é semelhante: o rato que morre sem se casar não gera ninguém, tal como o seu pai adoptivo e o imperador.

Não obstante estas semelhanças, a história da carochinha parece resultar de um trabalho simbólico mais elaborado e conseguido. Liberta de uma possível herança indiana ainda presente no texto romeno, a tradição portuguesa segue esquemas mais completos, designadamente nas relações entre a primeira e a segunda parte onde os paralelos são mais consequentes, designadamente no que se refere à dialéctica {comer / vestir}, que não figura no T6.4. Além disso, a temática da infecundidade, neste texto, é superveniente e não constitutiva da narrativa, ao passo que, na história da carochinha, ela resulta da inviável relação diádica dos dois actores principais.⁵⁶³

⁵⁶³ Foi consultado um outro livro da tradição romena, *Fairy Tales and Legends from Romania*, trans. by Ioana Surtza, Raoumond Vianu & Mary Lazarescu, Bucarest, Eminescu, 1971, mas nada de interesse nele se encontrou.

4. UM TEXTO DA TRADIÇÃO GREGA

Em princípio, o estudo da tradição grega deveria trazer muitas vantagens ao presente estudo. Segundo vimos em diversos lugares deste trabalho, nela se encontram muitos esquemas simbólicos em estado relativamente puro quando comparados com as elaborações feitas por outras culturas aparentadas. No entanto, a versão que se apresenta em seguida, a única a que tivemos acesso, não parece dizer muito mais do que o que se encontra na nossa tradição.

T6.5: A formiga e o arganaz

«Era uma vez uma formiga. Um dia, ao varrer a casa, encontrou três moedas, e pôs-se a dizer: ‘Que vou comprar? Carne? Não, que a carne tem ossos e sufocar-se-ia. Peixe? Não que o peixe tem espinhas e isso me picaria. E depois de ter dito outras coisas, pensou comprar uma fita vermelha. Enfeitou-se com ele e pôs-se à janela. Passou por acaso um boi que lhe disse: ‘Como és bela! Queres-me para marido?’ E ela respondeu: ‘Canta para eu ver como é a tua voz.’ Muito orgulhoso o boi pôs-se a mugir. E a formiga, ao ouvi-lo, disse: ‘Não, não, tu metes-me medo.’ Passou um cão e aconteceu o mesmo que ao boi. E tendo passado outros animais, passou um arganaz que disse: ‘Como és bela! Queres-me para marido?’ E ela respondeu: ‘Faz-me ouvir como cantas.’ O arganaz cantou e fez: ‘Pi, pi, pi.’ A voz dele agradou à formiga que aceitou o arganaz como marido. Chegou o domingo; e enquanto a formiga estava com as suas amigas, o arganaz disse-lhe: ‘Minha formiguinha, vou ver se a carne que puseste ao lume está cozida.’ Foi-se embora e quando sentiu o cheiro da carne, quis agarrar um bocado. Meteu a pata e queimou-se; meteu a outra e queimou-se também; meteu o focinho e o vapor levou-o para o fundo do caldeirão e o pobre arganaz queimou-se completamente. A formiga esperava-o para comer; esperou duas horas, esperou três horas, o arganaz não vinha. Quando elas não puderam esperar mais, prepararam-se para comer; mas quando tiraram a carne do caldeirão, também retiraram o arganaz morto. E quando a formiga o viu, pôs-se a chorar, e todas as suas amigas choraram igualmente. E a formiga ficou viúva porque quem é arganaz é forçosamente guloso. E se não acreditardes [nesta história], ide ter com a formiga e vede-a.»⁵⁶⁴

Esta narrativa, de feitura simples, quase se não distingue das da tradição portuguesa, quase se podendo tomar por uma delas. Até a ausência de uma verdadeira lengalenga final é paralela de muitas das nossas versões. No entanto, há nela uma particularidade que não se encontra nas portuguesas: a formiga tem a acompanhá-la no lamento todas as suas amigas, o que poria em causa alguns dos comentários feitos no capítulo anterior se não proviesse de uma tradição diferente. Não obstante, muitas das ideias que foram desenvolvidas até agora confirmam-se neste texto, onde aparece de forma clara que o arganaz, «forçosamente guloso», come o que estava destinado à boda. É, além disso, digno de nota que, no debate inicial da formiguinha a respeito da utilização do dinheiro encontrado, está presente a

⁵⁶⁴ Émile LEGRAND, *Recueil de contes populaires grecs*, Paris, Ernest Leroux, 1881, pp. 183-5.

mesma oposição {comer / vestir}, embora o comer seja significado pelo peixe e pela carne e não por guloseimas, e o vestuário esteja reduzido a uma simples fita de enfeitar.

No entanto, uma das ideias expressa anteriormente – que o animal escolhido deve ser para-doméstico – não é confirmada aqui. O arganaz é uma «espécie de rato silvestre, da família dos Mioxídeos, de pêlo sedoso, hábitos nocturnos [...] que dorme todo o Inverno».⁵⁶⁵ Ora se este é o sentido da palavra original (não tendo tido acesso ao texto grego não o podemos comprovar), nela haveria alguma inconsistência com o T6.9, de origem espanhola, onde também há um animal selvagem, o lobo, entre os pretendentes da formiga, sem ser escolhido.

Tais contradições não surpreendem quando provêm de tradições diferentes e quando se não pode verificar se o texto em análise não terá paralelos mais interessantes do ponto de vista das estruturas simbólicas utilizadas. Além disso, estas incoerências nada têm a ver com a tradição portuguesa, onde há conceitos e relações que parecem originais. Ainda assim, não se deixará de assinalar que a deslocação da personagem feminina mais para o lado da selvajaria é consentânea com a escolha de um animal também selvagem, segundo o princípio de que não convém a que a distância entre os actores principais seja extrema.

5. ALGUNS TEXTOS DA TRADIÇÃO ITALIANA

A passagem da Grécia à Sicília, e à Itália em geral, garante que continuamos dentro do mesmo contexto de produção simbólica. Se, com efeito, em diversos momentos desta investigação, chamamos à colação elementos que mostram um fundo comum à tradição grega e à portuguesa, por maioria de razão elas devem existir entre a Grécia e Roma, em razão da antiguidade, persistência e profundidade das relações existentes entre as respectivas culturas. Daí a importância de continuar o nosso estudo com algumas versões providas das províncias italianas, designadamente de uma em que a língua grega durante muito tempo dominou.

A gata siciliana e o seu noivo rato

O nosso primeiro texto desta área cultural provém da Sicília, a pequena Grécia, e foi publicado por Pitрэ. Traduzimo-lo em seguida quase integralmente, apenas deixando de parte as repetições da lengalenga.

T6.6: A gata e o rato

«Era uma vez uma gata que se queria casar. Pôs-se muito bonita (a punta di cantuniera). E cada um que passava lhe dizia: ‘Gatinha, que tens?’ ‘Que tenho? quero-me casar.’ Passou um cão que lhe perguntou se o queria a ele. ‘Quando vir como cantas’. O cão disse: ‘Bau-bau!’ ‘Oh, como cantas feio.’ ‘Vai-te, que não te quero.’ Passou um porco. ‘Gatinha queres-me a mim.’ ‘Quando vir como cantas.’ ‘Uh! uh!’ ‘Oh, vai-te que és feio.’ Passou um bezerro: ‘Gatinha, queres-me a mim?’ ‘Quando vir como cantas.’ ‘Uhm!’ ‘Vai-te que és feio, que queres comigo?’ Passou um rato. ‘Gatinha,

⁵⁶⁵ www.bpb.uminho.pt/enciclopedia.

que fazes?’ ‘Quero-me casar.’ ‘Queres-me a mim?’ ‘E tu como cantas?’ ‘Chiu, Chiu.’ Vai a gata e disse: ‘Vamo-nos casar, que me agradas.’ E casaram-se. A gata foi buscar massa e deixou o rato: não saías daqui [...] O rato foi à cozinha. Viu a panela e meteu-se dentro porque queria comer as favas [...] e ficou lá dentro. Veio a gatinha e começou a chamar mas o rato não aparecia. Vai a gata, coze a massa para comer. Quando a pasta ficou cozida, comeu e também fez o prato para o rato. Quando esvaziava a pasta viu o rato misturado com ela. ‘Oh meu ratinho! Oh meu ratinho!’ Pegou e sentou-se detrás de uma porta chorando pelo rato. ‘Que tens, lhe disse a porta, que te arranhas e arrepelas?’ A gata disse: ‘Que tenho? O rato morreu-me e eu arranho-me e arrepelo-me.’ Respondeu a porta: ‘E eu como porta, escancaro-me.’ Junto à porta havia uma janela; disse: ‘Que tens porta que te escancaras?’ ‘O rato morreu, a gata arranha-se e arrepela-se, e eu escancaro-me.’ Respondeu a janela: ‘E eu, como janela, abro-me e fecho-me.’ Junto da janela estava uma árvore; disse: ‘Janela porque te abres e fechas?’ Respondeu a janela: ‘O rato morreu [...] e eu como janela escancaro-me.’ Respondeu a árvore e disse: ‘E eu como árvore, derrubo-me.’ Nesta árvore foi pousar um pássaro. Disse o pássaro: ‘Árvore, porque te derrubaste?’ ‘O rato morreu [...] e eu como árvore, derrubei-me.’ ‘E eu, lhe respondeu o pássaro, como pássaro, depeno-me.’ O pássaro foi pousar junto a uma fonte. A fonte perguntou: ‘Pássaro, porque te depenaste?’ ‘O rato morreu [...] e eu como pássaro depenei-me.’ ‘E eu como fonte seco.’ Junto a esta fonte veio um cozinheiro. E disse: ‘Fonte, porque secaste?’ E a fonte conta todo o facto: ‘O ratinho morreu [...] e eu como fonte, sequei.’ ‘E eu como cozinheiro ponho o c. junto ao fogo.’ Passou um monge de S. Nicolau e disse: ‘Cozinheiro porque tens o c. junto ao fogo?’ ‘O ratinho morreu [...] e eu tenho o c. junto ao fogo.’ ‘E eu, como monge de S. Nicolau, vou dizer missa com o c. de fora.’ Passou a rainha e disse-lhe: ‘Monge de S. Nicolau como é que dizes missa com o c. de fora.’ Respondeu o monge: ‘O ratinho morreu [...] e eu digo missa com o c. de fora.’ ‘E eu, como rainha, vou juntar farinha.’ Passou o rei. ‘Oh rainha, como é que juntas farinha.’ E a rainha contou toda a história: ‘O ratinho morreu, a gata arranha-se e arrepela-se, a porta escancara-se, a janela abre-se e fecha-se, a árvore derrubou-se, o passarinho depenou-se, a fonte secou-se, o cozinheiro pôs o c. junto ao fogo, o monge de S. Nicolau disse a missa com o c. de fora, e eu como rainha vou juntar farinha.’ ‘E eu como rei, tomo café.’⁵⁶⁶

Apesar de a personagem feminina – uma gatinha – não se encontrar na tradição portuguesa, a presente história é uma das que mais contribuem para o entendimento do sentido e forma da nossa narrativa. É, com efeito, notória a sua proximidade em relação a ela: o mesmo alindamento da personagem feminina, a mesma busca de um animal para se casar, a mesma rejeição em função da fealdade da voz, a mesma escolha em função da voz agradável do rato, a mesma morte do rato, o mesmo choro, o mesmo lamento de vários seres, etc. E não deixa de ser curioso que, ao nível dos comportamentos sociais, nela se encontra explícito o choro pelos mortos acompanhado pelo arranhar-se e arrepelar-se, que era tradicional entre nós e foi registado na v8.

⁵⁶⁶ G. PITRE, *Fiabe, novelle...*, III, p. 92-4.

No entanto, também entre elas há diferenças evidentes. A primeira refere-se a que, em Pitрэ, o rato não está humanizado, o que pode ser interpretado – embora este simples pormenor não seja suficiente para o fazer –, no sentido de que a versão siciliana é mais «primitiva» do que as da nossa tradição. A segunda está em que a inviabilidade procriativa, expressa em termos ônticos e visuais na V1, se encontra reforçada no T6.6 pela inimizade figadal entre a gata e o rato, sendo assim a inverosimilhança da geração entre estes seres dita de forma muito mais expressiva do que no *corpus* português. A terceira diz respeito a que a versão siciliana não explicita a oposição {comer / vestir}, facto este que se repercute na lengalenga onde o segundo destes conceitos deixa de figurar como elemento estruturante.

Algumas destas divergências são significativas em si mesmas. Mas o seu significado último apenas pode ser deduzido da sua comparação com os textos do nosso *corpus*, tanto em termos do que afirmam como do que omitem. E no conjunto das suas especificidades, o que mais facilmente nos conduz à compreensão das diferenças entre a tradição siciliana e a nossa encontra-se na lengalenga final, designadamente porque a sequência de Pitрэ – {rato > gata > porta > janela > árvore > passarinho > fonte > cozinheiro > monge > rainha > rei}⁵⁶⁷ – não tem paralelo exacto em nenhuma versão portuguesa. A que dela mais se aproxima é a V12, recolhida em 1981 em Lisboa, fazendo parte dela o {ratão > carochinha > porta > janela > árvore > pássaro > fonte}, e faltando-lhe os quatro actores finais, os mais importantes para a compreensão da lógica do texto siciliano.

Quando se olha com atenção para a lengalenga do T6.6, a primeira impressão que se tem é que estamos perante uma sequência menos harmónica e estruturada do que a da versão de referência. Nenhum esquema lógico parece, com efeito, ter presidido à sua organização: depois dos dois actores iniciais e da díade que se lhe segue – constituída por uma duplicação simbólica (porta = janela) que concretiza apenas uma das funções da categoria «casa» – há uma série de três seres da «natureza» (árvore > passarinho > fonte), semelhante à da V1; e depois vêm quatro elementos da «sociedade» (cozinheiro > monge > rainha > rei), onde também existem duplicações funcionais. Nenhuma estrutura parece pois ter presidido a este arrolamento de seres a não ser a da lógica das suas relações tópicas.

Não nos contentando com esta conclusão rápida, perguntámo-nos se não seria possível descobrir nesta lengalenga outros princípios estruturantes, porventura tanto ou mais significativos do que a simples organização triádica da tradição portuguesa. O pressuposto de que as narrativas populares mais perfeitas prosseguem um objectivo preciso de harmonia conceptual e estrutural obrigou-nos a não ficar por uma leitura rápida dos factos. Daí que tenhamos elaborado a Tabela 6.1, decorrente de um extremar teórico do conceito de diferimento da predicação. De facto o limite para que tende este conceito é que todos os elementos de uma série estão nela colocados de forma a repetirem-se especularmente a partir de um centro. Com base nesta dedução lógica decidimos, pois, dividir os quatro acto-

⁵⁶⁷ É de notar que G. PITRÉ, *op. cit.*, III, p. 93, refere algumas variantes de uma versão de Palermo e Borgetto, em que o rato é substituído por um «rocchio di salsiccia» e a gata pela «sasizzeda». A lengalenga é diferente, as duas últimas personagens sendo «la donna pazza jittau la farina chiazza chiazza; e lu monacu di Santu Nicola si dissi la missa cu lo culu di fuora.» Neste aspecto seria mais próxima da V1 do que o T6.6. Outro paralelo referido pelo autor na mesma página parece vir de uma tradição muito diferente, constituído apenas pela lengalenga.

res humanos finais em duas categorias: ‘sociedade’ e ‘contra-actores’. Desta forma obtivemos quatro subséries de dois actores cada, separadas por um conjunto de três actores da natureza.

Tabela 6.1. Estrutura dos actores da versão siciliana

Actores principais	gata > rato
Casa	porta > janela
Natureza	árvore > passarinho > fonte
Sociedade	cozinheiro > monge
Contra-actores	rainha > rei

O ponto de partida para o reconhecimento de uma possível estratégia de especularidade na organização das personagens está em que a lengalenga siciliana não tem três grupos de tríades de elementos simbolicamente diferentes como a nossa v1. Por outro lado, não é difícil ver que a janela e a porta se duplicam nas suas funções simbólicas, da mesma maneira que o monge e o cozinheiro são semelhantes entre si. Constatamos ainda que estes dois grupos enquadram três elementos da natureza {árvore > passarinho > fonte}. Ora tomando este tríptico como ponto de dobragem da lengalenga, como se fosse uma imagem de Rorschach em que as cores fossem opostas, e tendo em conta que a rainha e o rei são homólogos, respectivamente, da gata e do rato, podemos aventar como hipótese que o cozinheiro e o monge são uma contra-imagem da porta e da janela.

Tal ideia da homologia contrastante do cozinheiro e do monge com o seu duplo especular é, porém, tão ousada que não deixará de causar estranheza mesmo ao mais destemperado intérprete. Mas uma análise detalhada parece sustentá-la. E tão importante é que grande parte do que se pode dizer acerca do sentido desta versão siciliana dela depende. De forma a entrever a sua racionalidade tomemos como ponto de partida o facto seguro e incontestável de que a porta e a janela são simbolicamente homólogas em termos funcionais, já que ambas são aberturas da casa e conotativamente femininas. Na verdade, o seu comportamento (escancarar-se, e abrir e fechar, respectivamente) dá-lhes como função tornar patente o que devia estar escondido, pondo subliminarmente em causa um dos valores das culturas mediterrânicas tradicionais, a intimidade e o recato familiar.⁵⁶⁸ A insistência no conceito, duplicando-o, só pode ter como propósito chamar a atenção para que este elemento não é de somenos importância mas tem a ver com uma significação necessária e intentada.

Por outro lado, se atentarmos nas acções do cozinheiro e do monge, verificamos que também as suas funções estão repetidas: o primeiro põe o c. no fogo e o segundo diz missa com o c. de fora, revelando pelos seus gestos o que é íntimo e deve estar escondido. Neste aspecto repetem, pois, a porta e a janela, ao mesmo tempo que se lhes opõem em termos de género simbólico. A complementaridade-oposição destes quatro elementos, na sua homologia binária, mostraria a sua especularidade. Esta é, aliás, confirmada pelas duas díades enquadrantes – gata-rato e rainha-rei –, as quais têm funções, ao mesmo tempo,

⁵⁶⁸ Cf. Julian PRITT-RIVERS, «Honra e Posição Social», in J. G. PERISTANY, *Honra e vergonha, Valores das sociedades mediterrânicas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, 2ª ed., p. 33, onde o conceito de recato aparece como constitutivo da vergonha. A investigação etnológica feita em algumas aldeias do Alto Paiva revelou que as famílias honradas são também em extremo recatadas.

semelhantes e opostas. Este último aspecto seria, de resto, conforme com o que vimos a propósito da tradição portuguesa. E não se esqueça que o elemento mediano da tríade central é o passarinho na sua função de mediador entre as duas partes das imagens reflexas.

Estas deduções colocam, porém, algumas questões complexas. Se, com efeito, não se explica facilmente o modo de produção simbólica das lengalengas do tipo da carochinha ou da «formiga e a neve», a noção de especularidade torna a sua justificação praticamente impossível. Como é que, na verdade, pôde o mitógrafo ter chegado a tão alto grau de elaboração? Como atendeu a tanto pormenor lógico-estrutural e simbólico? Como é que no trabalho de simbolização se submeteu a tantas constrações para produzir significados válidos e estruturados?

Para complicar ainda mais a questão, repare-se em que o sentido foi produzido mediante a utilização da rima, um mecanismo de memorização que limita ainda mais a liberdade de escolha dos elementos necessários, de entre os muitos que andavam a pairar no espaço semântico e que podiam ser igualmente introduzidos na narrativa. A leitura do texto no dialecto siciliano parece, com efeito, indicar que as acções dos actores humanos dependem mais da assonância das palavras do que de uma intenção de significação específica. Assim, o «cuocu» põe «il cullo 'nta lu fuocu» e «lu muonacu di S. Nicola» diz «la Missa cu lu cullu di fuora». E a respeito dos dois últimos actores é dito que «la riggina vaiu a cernu la farina» e que «il re mi piggiu lu cafè».

A primeira impressão que se retira destes dizeres é que são determinados apenas pela assonância das últimas palavras de cada versículo. A lengalenga, nestes pormenores sensíveis do significado, confundir-se-ia com uma logomaquia não obrigatória mas circunstancial que dependesse apenas da assonância dos nomes dos actores e das suas acções para se constituir, sem outra intenção que não fosse a eufonia do dizer. Mas isso pressuporia uma quase total liberdade na escolha dos intervenientes, a qual, porém, só seria possível num mundo totalmente diafânico em que todas as coisas fossem intersubstitutivas e inter-significativas. Só então o mitógrafo gozaria de uma liberdade de efabulação semelhante à dos poetas que evocam novas realidades juntando imagens e palavras e produzido novas relações entre as coisas, reais ou imaginadas, e entre os sentimentos por elas suscitados.

Acontece, porém, que nos contos e nas lengalengas, mais nestas do que naqueles, como dissemos, a liberdade semiúrgica fica limitada pela necessidade de implementação de esquemas pré-definidos e longamente testados com vista à inculcação de significados obrigatórios. A organização simbólica é neles intencional. Os únicos textos populares em que há liberdade discursiva quase total – e ainda aqui seria necessário qualificá-la – são os anfiguris, onde o jogo de palavras parece ter apenas como intenção reproduzir o caos inicial no caos do discurso. Toda a história popular, porém, *quer* e *tem* que dizer alguma coisa. E embora isso não signifique que a intencionalidade seja sempre transparente para aqueles que contribuíram para a sua produção, o certo é que ela está incorporada nas estruturas de simbolização colectiva, das quais emerge a narrativa tradicional. A conclusão prática destas reflexões – em que mais do que obter resultados apodícticos colocamos questões que se nos afiguram pertinentes – é que devem ser analisados os mecanismos de produção da lengalenga em causa, de forma a perceber a lógica das mudanças introduzidas pelo mitógrafo siciliano e a entrever o significado das diferenças assim produzidas.

Partindo, pois, dos resultados obtidos na análise da história da carochinha, designadamente no que se refere à emasculação do rei, notamos que o texto de Pitrè reforça essa ideia pondo dois actores – o cozinheiro e o monge – a desempenhar esse papel. Estando, pois, a questão da sexualidade perturbada superabundantemente significada, ficou o mitógrafo com a liberdade de dar ao rei uma outra função. Por outro lado, não estando a rainha condicionada pela necessidades de reproduzir, no final da lengalenga, uma personagem semelhante à carochinha sobreaculturada – a gata da história siciliana não tem tais características – o mitógrafo terá imaginado dar-lhe uma função diferente da que tem na nossa história. Assim, neste quadro novo de relações entre os actores, a rainha acompanha o rei na sua busca de comida. Uma e outro duplicam, respectivamente, o comportamento da gata e do rato – a rainha junta farinha e o rei come café – o que é consistente, lógica e simbolicamente, em termos da mudança de personagem feminina principal e da alteração dos seus comportamentos. E se o arrebanhar da farinha, de que fala explicitamente o texto, não é o mesmo que comer, o certo é que o prepara. De qualquer maneira, não tem nada a ver com o vestir que a carochinha e a respectiva rainha se comprazem em envergar, uma revestindo-se de atavios e a outra despiendo-se deles para ficar apenas com a roupa com que pretendia fazer amor.

Com isto se demonstra, pois, que a estrutura da lengalenga do texto siciliano com dois grupos de seres binários, seguidos um grupo ternário, que, por seu lado, dão lugar a mais dois grupos binários, corresponde a uma estratégia de produção do significado que está conforme com o início onde a gata não renuncia a guloseimas para obter bens de vestuário, como acontece na tradição portuguesa. Por outro lado, a insistência na reduplicação dos actores seria uma forma de dizer que se devia atender a estes factos, por serem relevantes em termos de significado. Numa palavra, o rei e a rainha repetem a ideia de que estão votados às funções do comer porque são imagens do rato e da gata.

Se, por outro lado, lermos este texto à luz dos elementos da teoria de Freud referidos a propósito da versão de referência, notaremos que as atitudes da rainha e do rei podem ser entendidas como uma regressão da fase anal, representada pelo cozinheiro e pelo monge, para a fase oral em que o rei e a rainha mostram estar. Haveria, pois, neste retrocesso um reforço da mensagem de que a gata e o rato não passam à fase sexual, centrados como estão na necessidade de comer. Desta maneira, o retorno às fases iniciais do desenvolvimento psicológico, invertendo a sua evolução normal, diz de outra forma, porventura ainda mais clara, a inviabilidade procriativa das relações entre seres não só de natureza diferente mas também de sexo diferente.

Em síntese, o texto siciliano revela ser extremamente coerente nos seus elementos, sobretudo quando analisado em função dos resultados obtidos com a versão de referência. A complementaridade destes textos, por outro lado, quase nos obriga a considerá-los como duas expressões de uma mesma tradição que tivesse tido desenvolvimentos diferentes dentro de um mesmo quadro genérico de significações. E se o T6.6 ainda é mais radical do que a V1 na afirmação da inviabilidade da geração de dois seres de espécies diferentes – de tal maneira que um tende instintivamente a comer o outro – isso apenas mostra que as vias de demonstração da versão siciliana são menos elaboradas simbolicamente do que as da história portuguesa. Por isso talvez possamos dizer que a arquitectura do conto siciliano –

que não da sua lengalenga – é mais «primitiva» do que a da história portuguesa. O que nos permite concluir que a tradição siciliana completa o entendimento que fazemos da nossa e que o retorno à fase oral não é uma inconsistência, mas o sinal de que ambas implementam conceitos muito mais rigorosos do que uma leitura imediatista permite entrever.

Deduzimos, pois, desta análise alguns conceitos de grande importância teórico-metodológica, que muito contribuem para perceber como é que são criadas as lengalengas e como o significado está subjacente ao posicionamento e às acções das personagens. Exprimimo-los em seguida em várias proposições. Primeira, o confronto de versões traz geralmente consigo o esclarecimento e aprofundamento de questões que só embrionariamente eram entrevistas numa só tradição. Segunda, o sentido tanto pode emergir do que é dito como do que é ocultado neste mundo de relações e de planos entrecruzados de que as narrativas populares são expressão. Terceira, o trabalho simbólico dentro das lengalengas atinge níveis de complexidade estrutural que dificilmente se imaginaria serem possíveis. Quarta, o sentido das lengalengas está não só na homologia entre os dois actores principais do início e os dois do fim, mas também na forma como os outros conjuntos intermédios se completam e contrapõem. Quinta, a metodologia de análise suposta na expressão dilação da predicação estende-se a outros conjuntos isotópicos em relação a um centro para além da relação entre o sujeito e o predicado iniciais e finais. Sexta, a especularidade é o limite para que tende a dilação da predicação.

Caso estas deduções estejam correctas, teremos de refazer a ideia de que a estrutura simbólica dos actores desta lengalenga é mais imperfeita do que a da história da carochinha, afirmando a sua maior complexidade e elaboração.

Uma gata calabresa

As deduções feitas no ponto anterior dão uma explicação racional para quase todas as características do texto siciliano, em complemento do que vimos a propósito das versões portuguesas. Algumas delas são, porém, postas em causa por uma versão calabresa muito semelhante à que acabámos de estudar e que reproduzimos em seguida quase integralmente.

T6.7: A história da irmã gata

«Havia uma gata que se queria casar e assim, um dia, comprou pinturas e pintou a face de vermelho e branco. Depois foi para a janela e esperou aí para ver se arranjava noivo. Pouco depois passou uma manada de vacas e disseram-lhe: ‘Que se passa, gata? Que estás a fazer aí à janela?’ ‘Ah, disse ela, vocês não sabem? Quero casar-me, estou à procura de marido.’ Uma das vacas disse: ‘Queres-me para marido?’ E a gata disse: ‘Primeiro quero ouvir a tua voz.’ E a vaca fez assim: ‘Moooh! Moooh!’ E a gata teve medo e gritou: ‘Vai-te embora! Fica longe de mim! A tua voz é terrível!’ E ela esperou à janela e pouco depois passou um rebanho de cabras e uma delas disse: ‘Olá, irmã gata, que fazes à janela?’ ‘Ah, vocês não sabem? Quero casar-me, estou à procura de marido.’ ‘E gostarias de mim para marido?’ A gata disse: ‘Primeiro quero ouvir a tua voz.’ A cabra fez assim: ‘Mbeeah! Mbeeah!’, e a gata disse: ‘Oh não, não! Metes-me medo. Vai-te embora daqui.’ Pouco depois passou um grupo de ratazanas e uma delas disse:

‘Olá, irmã gata, que estás tu a fazer aí à janela?’ ‘Ah, não sabes? Eu sou uma rapariga bonita e por isso vou casar-me. Estou à procura de marido.’ E a rata disse: ‘E gostarias de mim para marido?’ ‘Primeiro quero ouvir a tua voz.’ A rata fez assim: ‘Zoo, zoo, zoo’. E a gata disse: ‘A tua voz mete-me medo. Afasta-te de mim.’ Esperou mais um pouco até que passou um grupo de ratinhos e o mais pequenino disse-lhe: ‘Olá, irmã gata, que fazes à janela?’ ‘Ah, não sabes? Eu sou uma rapariga bonita e por isso vou-me casar. Estou à procura de marido.’ O ratinho disse: ‘E gostarias de mim para marido?’ ‘Primeiro quero ouvir a tua voz.’ O ratinho fez assim: ‘Teetee, teetee, teetee.’ E a gata disse: ‘Sobe, porque tu me convéns, sobe, porque tu me convéns.’ Ele subiu, comeram e tudo estava bem, e tudo o mais. Na manhã seguinte, a gata disse: ‘Cuida da sopa enquanto eu vou à missa.’ E foi à missa. O ratinho, em casa, foi olhar a panela e foi tão perto que caiu nela e morreu. Ora quando a gata voltou da missa ele estava todo cozido, mas ela não o sabia. Começou a chamar por ele: ‘Irmão ratinho, irmão ratinho!’, e olhou debaixo da mesa e não estava lá, olhou detrás da porta e não estava lá, e olhou debaixo da cama e não estava lá. Finalmente foi ver à panela e encontrou lá o rato muito bem cozido. Tirou-o e começou a gritar: ‘Pobre irmão ratinho, pobre irmão ratinho!’ E a janela respondeu-lhe: ‘Porque choras, irmã gata?’ ‘Choro porque o irmão ratinho morreu.’ E a janela começou a lamentar-se e a bater com força. Então a porta ouviu isto e perguntou: ‘Janela, porque te lamentas?’ ‘Tu não sabes? O irmão ratinho morreu, e a gata está a chorar, e eu que sou uma janela, bato em lamento.’ E a porta disse: ‘E eu que sou porta, abro e fecho em lamento sem parar.’ Então uma árvore ouviu e disse: ‘Porta, porta, porque estás triste?’ E a porta disse: ‘Tu não sabes? O irmão ratinho morreu [...] e eu que sou porta abro e fecho sem parar.’ E a árvore disse: ‘E eu que sou árvore, deito fora as folhas em lamento.’ Então um cão passou e disse: ‘Árvore, porque deitas fora as folhas?’ A árvore disse: ‘Porque o irmão ratinho morreu [...] e eu que sou árvore, deito fora todas as minhas folhas.’ ‘E eu que sou cão, continuo a correr.’ Havia ali uma fonte e a fonte perguntou ao cão: ‘Cão, porque está assim a correr?’ O cão disse-lhe: ‘Oh, não sabes? O irmão ratinho morreu [...] e eu que sou cão continuo a correr.’ Então a fonte disse: ‘E eu que sou fonte, não dou mais água.’ A criada do rei passava com a sua cantarinha e perguntou à fonte: ‘Fonte, porque é que não tens água?’ Oh, disse a fonte, tu não sabes? O irmão ratinho morreu [...] e eu que sou fonte não dou mais água.’ E a criada disse: ‘E, como eu sou criada, parto a cantarinha.’ Então a criada foi ter com a rainha sem água nem cantarinha, e a rainha perguntou: ‘Porque partiste a cantarinha?’ ‘Ah, não sabe? O irmão ratinho morreu [...] e eu que sou criada, quebrei a cantarinha.’ E a rainha disse: ‘E eu que sou rainha, vou-me deitar no saco de farinha.’ Então veio o rei e disse: ‘Porque, rainha, está no saco de farinha?’ ‘Não sabes. O irmão ratinho morreu, [...] e eu que sou rainha deito-me no saco de farinha.’ ‘Muito bem, disse o rei, ‘E eu que sou rei deito-me na rainha.’ E é por isso que os salmos acabam na Gloria.»⁵⁶⁹

⁵⁶⁹ Richard M. DORSON, *Folktales Told Around the World*, Chicago, The University of Chicago Press, 1975, pp. 72-4.

Esta versão tem várias particularidades assinaláveis. Em primeiro lugar, parece que todos os pretendentes são femininos,⁵⁷⁰ o que acrescenta às razões da recusa de casamento encontradas anteriormente (natureza, manducação, estéticas etc.) uma outra, a identidade de género entre eles e a noiva; em segundo, o animal escolhido é um ratinho, possivelmente um musaranho, e não um rato ou arganaz, o que põe em evidência as diferenças visuais entre os noivos; em terceiro, não inclui a oposição {comer / vestir} e, consequentemente, a diferença entre bens individuais e sociais, tornando menos clara a preferência do ratinho por aqueles, embora especifique a preocupação da gata em se alindar, pintando «a face de vermelho e branco». No conjunto, o texto aproxima-se mais da tradição siciliana do que da portuguesa.

No que respeita à lengalenga, as suas diferenças em relação à versão siciliana são bastante notórias, como se pode ver pela comparação dos respectivos actores apresentada em seguida, em conjunto com os da V1.

Tabela 6.2. Actores das lengalengas siciliana e calabresa

Sicília: rato>gata>porta>janela>árvore>passarinho>fonte>cozinheiro>monge>rainha>rei

Calábria: rato>gata>janela>porta> árvore>cão>fonte>criada>rainha>rei

V1: ratão>carochinha>tripeça>porta>trave>pinheiro>passarinhos>fonte>meninos>rainha>rei

Algumas das não coincidências entre a versão siciliana e a calabresa, como a troca de posição entre a porta e a janela ou da substituição do passarinho pelo cão, são pouco importantes em termos estruturais pois apenas alteram a ordem ou o nome de dois actores funcionalmente idênticos. Não se poderá, porém, dizer o mesmo da eliminação do cozinheiro e do monge, a qual tem reflexos, quer na aplicabilidade a esta lengalenga do conceito de especularidade, quer na sua proximidade relativamente à tradição portuguesa, da qual praticamente só se distingue no tríptico «casa». Dá-se mesmo o caso de reter a lição «criada» em vez de «meninos do rei».

Há, porém, uma particularidade do T6.7 que o distancia tanto da versão siciliana como da V1: o rei nem come café nem se arrasta nas brasas, mas tem relações sexuais com a rainha. Este facto parece pôr em causa grande parte das deduções feitas anteriormente, designadamente as respeitantes ao diferimento da predicação, em virtude de o rei não ser homólogo do rato. Isto implica que as duas partes da narrativa – conto e lengalenga – são independentes e contraditórias, a primeira afirmando a inviabilidade da geração e a segunda inculcando, de forma peremptória e definitiva, a sua possibilidade: não só o rei exerce as suas prerrogativas de marido, como a rainha se lhes mostra receptiva. A expressão usada para significar esta receptividade faz, de resto, uma original simbiose do que está suposto na tradição portuguesa e na siciliana: a rainha está deitada num saco de farinha.

Não sendo possível entender a originalidade desta versão no quadro da análise simbólica complementar das duas partes da história, tal como se fez a propósito da versão siciliana, podemos aventadas duas explicações para esta particularidade: a racionalização de

⁵⁷⁰ Sendo o texto traduzido da versão inglesa e não do original italiano a que não tivemos acesso, não podemos estar seguros do género de alguns destes pretendentes. No inglês temos cows (vacas), goats (cabras) e rats (ratazanas).

um texto anterior e a existência de uma tradição em que se formulavam duas saídas para a união de dois seres, uma infecunda e a outra fecunda.

A primeira destas hipóteses faz sentido se supusermos que o texto calabrês derivou de um modelo semelhante ao que deu origem às tradições portuguesa e siciliana, no qual estivesse explícito que o rei, ou um dos seus homólogos, se emasculavam. Perante tal comportamento estranho, o contista calabrês, notando que a rainha estava desejosa de procriar, teria decidido dar à história um final sem traumas, em conformidade com o que é normal nas relações sexuais bem sucedidas. E justificá-lo-ia com uma imagem religiosa, como que a dar-lhe mais peso e significado: «E é por isso que os salmos acabam na Glória».

A segunda hipótese supõe a existência de um modelo alternativo em que as duas partes da história teriam intenções diferentes, eventualmente complementares, uma delas exprimindo a inviabilidade da geração de dois seres de espécie diferente e a outra afirmando a possibilidade de geração entre seres da mesma espécie. Isto, porém, contradiz dois factos incontornáveis: o primeiro é que qualquer texto popular – a não ser os do género anfiguris, de que este não faz parte – está dotado de coerência lógica, de forma a transmitir uma mensagem clara e inequívoca; o segundo é que não há nenhum outro texto que suporte tal suposição. Do que deduzimos que a ideia do manuseamento faz mais sentido. A particularidade final da versão calabresa resultaria, pois, de um processo de racionalização.

A tradição de Pomigliano

De forma a terminar este rápido bosquejo da tradição italiana e no sentido de verificar que formas nela assumiu a história da carochinha, acrescentamos uma outra versão oriunda de Pomigliano. O texto é retirado de um artigo de Marc Monier, dele apresentando em seguida em tradução livre mas integral.

T6.8: O casamento da velha e do rato

Uma velhinha encontra uma pequena moeda. Compra alvaiade e carmim (blanc et rouge), maquilha-se e põe-se à janela. Passam diversos animais que lhe pedem casamento e ela diz-lhes: 'Fazei-me ouvir o som da vossa voz.' O burro zurra, o carneiro bale, o touro muge e assim por diante. Ao que ela responde que lhe fariam medo de noite. Vem o rato que se pôs a chiar ternamente. A velhinha casa com ele. Um dia, vai à missa e deixa-o junto da panela, recomendando-lhe que não lhe toque. Quando volta não o encontra. Procura-o em todo o lado e acaba por encontrá-lo na panela, queimado vivo. A dor da velha é dilacerante.⁵⁷¹

Dada a sua simplicidade e a repetição que faz das personagens da tradição portuguesa de contracção simbólica e dos seus actos, este texto quase não necessitaria de ser comentado. A sua única particularidade digna de nota é a substituição da carochinha pela velha que, como se referiu, é identificada por Teófilo Braga com a noite. Mas tal dedução não pode ser sustentada, particularmente se tivermos em conta a versão recolhida por Leite de

⁵⁷¹ Marc MONIER, «Les contes...», *loc. cit.*, p. 141.

Vasconcellos em S. Martin de Trevejo, comentada mais adiante (T6.9), onde a carochinha é substituída por uma jovem zagala, chamada no texto dagalita.

Não é esta, porém, a observação mais importante a fazer acerca deste texto, mas sim as suas implicações teóricas e metodológicas, as quais permitem insistir em que o significado dos textos populares parte da natureza dos actores, dos seus caracteres e acções; e em que o sentido dos textos só fica completo quando é analisado o complexo de relações que os actores estabelecem e mantêm entre si no conjunto das tradições semelhantes. Não é, pois, indiferente que a personagem feminina seja incarnada por uma carochinha, uma formiga, uma gata, uma velha ou por uma rapariguinha, e a masculina por um rato ou um musaranho. O que define o sentido é a interacção resultante das suas características ontológicas e atitudinais. No caso concreto, o que é significativo não é a capacidade ou incapacidade de gerar – a narrativa podia alterar todas as condições de partida, mesmo as mais inverosímeis, por exemplo, a geração de uma criança por uma velha infecunda – mas o facto de a história ter dito que isso não aconteceu. É, pois, a natureza das relações que determina o sentido.

Em suma, nos contributos substantivos da tradição italiana⁵⁷² destaca-se o facto de confirmarem em grande parte as ideias deduzidas da tradição portuguesa, mesmo quando parecem afastar-se dela, como, por exemplo, no retorno oral inculcado pela versão siciliana. Por outro lado, o nosso *corpus* parece ter guardado sinais de um trabalho simbólico muito

⁵⁷² A este conjunto de textos da tradição italiana poder-se-ia acrescentar um conto publicado por Giuseppe PITRÈ, *Fiabe, novelle...*, I, pp. 359-65 (utilizado por Italo CALVINO, *Italian Folktales*, pp. 653-6, com o título de «The Mouse with the Long Tail», traduzido do original de Pitre «Lu surciteddu cu la cuda fitusa»). O texto, no entanto, é muito diferente dos comentados acima, só indirectamente se aproximando das narrativas estudadas. Fala de uma bela princesa que seu pai promete casar com quem primeiro passasse na rua. Vestida com o seu melhor vestido festivo, põe-se à janela. O primeiro passante é um ratinho com uma cauda longa como uma milha, que cheirava muito mal. O rei obriga a filha a casar com o ratinho. No banquete do casamento, onde estavam todos os príncipes e grandes da corte, todos se riem dele. O ratinho diz ao rei que se os convidados não deixassem de fazer troça, ele, rei, sofreria as consequências. Como não chegava à mesa mesmo com almofadas na cadeira, sentou-se nela e perguntou se havia objecções, respondendo o rei que não. Neste conto enigmático, apenas tem interesse para o nosso argumento o facto de ser uma menina a casar com um ratinho; e que a tradição italiana não é uniforme na atribuição da função feminina a uma velha. Pode ser interpretado no mesmo sentido o final da história, quando o ratinho, pretensamente civilizado, não consegue atingir verdadeiramente esse estatuto. Pena é que, por o texto estar incompleto, segundo parece, se não possam retirar mais consequências deste enredo peculiar.

Temos ainda conhecimento de um outro exemplo da tradição italiana que é parecido com os textos transcritos. Pertence à tradição florentina e tem por título Madonna Salsicciotta. Diz que esta, antes de ir à missa, recomenda ao filho que não vá à panela porque podia morrer nela. O filho desobedece, cai dentro dela e morre. A mãe volta, bate à porta mas ninguém lhe abre, pelo que a deita abaixo. Chora e desespera-se, no que é acompanhada pela masseira que se agita, pela escada que se estraga, pela janela que abre e fecha, pelo passarinho que se depena, pelo arvorezinha que se desfolha (monda), pelo ratinho que faz secar a fonte, pela mulher que deitou fora o balde e a caneca, pelo pastor que apascenta as ovelhas no penhasco e pelo abadinho que deita fora o barrete e o barretinho, não dizendo mais missa pela manhã (cf. <http://xoomer.virgilio.it/-hitfc/favolea50.htm>). Este texto não sustenta todas as conclusões a que se chegou a propósito do T6.6, embora os dois tenham lengalengas aparentadas. Por outro lado, as questões filosóficas colocadas por este conto florentino são inteiramente diferentes das resultantes dos textos comentados acima, já que nele é eliminado o contexto do casamento e da geração animal. Central parece ser o problema, não resolvido, do crescimento psicológico de um ser humano. E, neste aspecto, teria algumas semelhanças com as tradições portuguesa e siciliana. A eufemização do comportamento sexual do abadinho parece sustentar tal aproximação. Mas este é apenas o contexto longínquo; o próximo é muito diferente. E, mudando, também o sentido é outro.

avanzado, embora a versão siciliana tenha possivelmente atingido níveis de elaboração estrutural ainda mais perfeitos do que os identificados entre nós.

Esta conclusão, porém, está baseada na hipótese da especularidade, não inteiramente confirmada, pois só o texto de Pitre e as v3 e v10 a implementaram. Falta, por outro lado, saber se estes textos resultam de uma intenção de significação, mesmo que inconscientemente prosseguida, ou de acidentes de organização textual. A consistência dos dados parece, no entanto, sugerir que uma narratividade totalmente incôscia não poderia ter chegado a tal estruturação. Por isso nos inclinamos a afirmar que resultam da utilização de paradigmas lógicos e simbólicos, colectivamente produzidos ao longo de gerações e assimilados culturalmente.

6. A TRADIÇÃO ESPANHOLA

A informação relativa aos paralelos da história da carochinha na tradição espanhola tem muitos mais exemplares do que os que poderão ser utilizados aqui. Dela retemos, pois, os mais ricos em termos das temáticas já desenvolvidas, começando pelos que estão mais próximos da tradição portuguesa.

Zagalas e formigas de S. Martín de Trevejo

Na colectânea de *Contos populares e lendas* de Leite de Vasconcellos encontram-se dois textos originários de San Martín de Trevejo, Cáceres, o primeiro tão fragmentário que se poderia pôr em dúvida se pertence ao *corpus* da história da carochinha; e o segundo retendo muitos elementos que são próximos da nossa tradição. Apresentamo-los em seguida, traduzindo-os do linguajar que Leite de Vasconcellos considera representante de um dialecto português da região de Xalma, na Espanha.

T.6.9: Uma dagalita

«Uma vez uma dagalita, varrendo a rua se encontrou uma perra, e *le* disse sua mãe: ‘Vou a comprar uma rosquilha.’ E *le* disse sua mãe: ‘Isso não que é guloseima.’ ‘Vou a comprar caramelos.’ *Le* tornou a mãe a repetir que era guloseima. Comprou um paninho, uma saia e um mandil.⁵⁷³ ‘Isso sim; ó demais é guloseima.’ O meu conto acabado / E o seu começado.»⁵⁷⁴

⁵⁷³ O termo mandil deve ter a mesma origem que mantilha. Teófilo BRAGA (*O povo português...*, I, p. 274) diz que seria o mesmo que o *rebuço* mouresco, no Algarve, ou o *denço* de cores vivas amarrado na cabeça deixando o rosto a descoberto», do norte do país. É usado no anexim «Abril, águas mil, coadas por um mandil», no qual foi substituído por funil, segundo T. Braga (*op. cit.*, p. 273), quando o traje desapareceu. J. Lopes DIAS (*Etnografia da Beira*, V, p. 195) no entanto, refere a propósito deste mesmo ditado que mandil significa avental em Idanha-a-Nova. Deve tratar-se de uma transferência de sentido. O *Cancioneiro Geral* de Garcia de RESENDE fala de uma «Mantilha cor de telha / Como costumam na Beyra» (cf. Teófilo BRAGA, *op. cit.*, I, p. 282.)

⁵⁷⁴ Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares...*, I, p. 75.

T6.10: *A formiga e o ratito*

«Uma formiga estava a varrer a rua e encontrou um oitavo,⁵⁷⁵ e disse: ‘Mãe, queres que compre uma fritura?’ Disse a mãe que não, que era guloseima. ‘Queres que compre um doce?’ Disse a mãe que também era guloseima. ‘Queres que compre um vestido?’ Que sim. Comprou um vestido e parecia uma imagem. Foi por um caminho adiante em busca de noivo. Encontrou-se com um porco e perguntou-lhe como arrulhava ao menino. Ele disse: ‘Grunhi, grunhi...’ Ela disse que não, que despertava o menino. Foi mais adiante, encontrou-se com um lobo. Perguntou se sabia arrulhar o menino. E o lobo disse: ‘Guau, guau...’ Disse a formiga que não o queria. Foi mais adiante e encontrou o ratito Péri e disse que se queria casar com ela; e como havia de arrulhar o menino, lhe disse: ‘Dorme-te, menino, / Que tenho que fazer: / Lavar uns panais / E pôr-me a cozer.’ E casaram-se. E depois se foi a lavar, a formigueta, e deixou o ratito em casa. Era muito amigo de cebola, e caiu para o púcaro para comer a cebola. Foi a formigueta, e vinha de lavar. E tinha um menino só. E disse: ‘Onde estará o meu ratito? Terá ido roubar algum almocito?’ A formiga deitou as sopitas. Comeram as sopitas ela e o menino. ‘Vamos a apartar um quinhãozito para o ratito.’ E depois o encontraram ali morto na comida. E depois pôs-se a chorar a formigueta. E passou por ali um passarito: ‘Que tens que tanto choras?’ ‘O meu ratito Péri que se caiu para a panela (ola) para comer a cebola.’ ‘Eu, como sou passarito, Me corto o biquito.’ E depois o passarito encontrou-se com a pomba. E a pomba disse, porque se tinha cortado o bico. ‘Porque o ratito caiu para a panela para comer a cebola. A formigueta o sente e chora. Eu, como sou passarito, me corto o biquito.’ ‘Eu, como sou pomba, corto-me a cauda.’ E depois encontraram-se com um pombal. E o pombal perguntou porque se tinha cortado o rabo. ‘Porque o ratito Péri tinha caído para a panela para comer cebola. A formiga o sente e chora. O passarito se cortou o biquito, a pomba, a cauda.’ ‘E eu, por ser pombal, me deito a rodar.’ Foi à fonte e a fonte perguntou porque se tinha deitado a rodar. ‘Porque o ratito Péri caiu para a panela, por comer cebola. A formiga o sente e o chora. O passarito se cortou o biquito; a pomba, a cauda; o pombal se deitou a rodar.’ ‘E eu, como sou fonte me hei-de deitar a secar.’ Foi a criada do rei a buscar água e disse-lhe: ‘Fonte, porque te secaste?’ ‘Porque o ratito etc.’ ‘E eu, com ser criada do rei, quebro a cantarilha e me deito a escapar.’ E encontrou um homem. Disse-lhe porque escapava, etc. ‘E eu, como sou homem, corto-me...’⁵⁷⁶»

Quanto ao que está implícito nas reticências deste texto, refere-se o que diz Leite de Vasconcellos: «Segue-se uma expressão licenciosa que a narradora não quis repetir mas que se adivinha».

A primeira destas versões, mesmo lacunar, não deixa de ser útil para o nosso argumento, pois explícita, de maneira diferente da tradição portuguesa, as hesitações da

⁵⁷⁵ ‘Ochavo’ é uma moeda com o valor de dois maravedis mandada cunhar por Filipe III de Espanha.

⁵⁷⁶ O texto original «em lengua de S. Martin de Trebelho» foi publicado por Leite de VASCONCELLOS, «Português dialectal da região de Xalma (Hespanha)», *Revista Lusitana*, 31 (1-4) 1933, pp. 215-7 e reeditado em: ID., *Contos populares...*, I, pp. 73-5. O conto teria sido contado em 1929 pela Tia Benedita Gordilha Durán, de 60 anos, doceira.

dagalita a respeito de como empregar o dinheiro encontrado, ao introduzir no diálogo a mãe, em substituição das vizinhas, o que não altera o significado do texto pois mantém explicitamente, tal como o T6.10, a oposição {comer / vestir}. Sendo, por outro lado, a personagem principal do T6.9 uma rapariguinha, não se pode deixar de tentar tirar conclusões acerca das implicações estruturais de tal utilização e do significado que delas decorre.

O termo dagalita é um diminutivo de dagala, o qual significa rapariguinha, ou rapariga solteira,⁵⁷⁷ sendo derivado de zagala,⁵⁷⁸ ou seja, pastora.⁵⁷⁹ Esta personagem, ao contrário de quase todas as versões já analisadas, não é um animal antropomorfizado – selvagem, domesticado ou doméstico – mas sim uma mulher, o ser doméstico por excelência. É mesmo chamada «doméstica» quando não tem nenhuma profissão fora do lar. No entanto, a rapariguinha não pode ter tal qualificativo, sendo como é montesinha e tendo como tem uma domesticidade reduzida. A pastora é, na verdade, entre as mulheres, a que menos cumpre os papéis sociológicos especificamente femininos: passa a vida no monte em contacto directo com os animais e com a natureza, numa actividade eminentemente solitária. Está mesmo mais afastada da vida social do que a trabalhadora agrícola.⁵⁸⁰ E representa, no meio humano, o que a formiga, a doninha ou a carochinha da tradição portuguesa são no mundo animal.

Deste carácter silvestre da pastora se apercebeu Rodrigues Lobo que, num dos seus vilancetes, não encontra melhor imagem para definir os olhos da zagala do que o picar dos tojos: «Zagala, os teus olhos, / Picam, e não são tojos! / Nos bois o aguilhão / Não faz tanto dano / Como um seu engano / No meu coração. / Num jeito que dão, / Zagala, os teus olhos, / Picam mais que tojos! // Nem naquele ensejo, / Quando mosca o gado, / Fica tão picado / Como eu quando os vejo; / Este meu desejo, / Zagala, e teus olhos, / Picam, e não são tojos! // Se, de mim zombando, / Sorrindo-te os mudas, / Com pontas agudas / Me estão traspassando; / Mais picado ando / De ver os teus olhos / Que de arrancar tojos! // Setas no ferir / São suas pestanas / Que eu temo, e me enganas / Em vendo-as bulir; / Mas não sei fugir / Piques dos teus olhos, / Que são mais que tojos!»⁵⁸¹ Podendo-se pôr em dúvida a qualidade poética da imagem, tem de se admitir a sua expressividade e consonância com o meio frequentado pelas pastoras.

No entanto, a nota de semisselvajaria das zagalas nem sempre é expressa de maneira extremada. Numa cantiga de Velas, ilha de S. Jorge, a pastorinha que vai cedo deitar o gado executa uma das tarefas que melhor definem a condição doméstica da mulher, o fiar. Segundo o texto, vai para o monte «com a roca carregada / e estrigas no avental». A representação da pastora fiando recoloca-a no quadro vivencial da domesticidade. Mas este texto é uma excepção. Outros há que se conformam com as ideias expressas no pedido feito à pastorinha, na região de Beja: «Pastorinha, vem comigo [...] / deix'ò gado, deix'á

⁵⁷⁷ Cf. Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares...*, I, p.75, n.2.

⁵⁷⁸ Cf. Grande enciclopédia portuguesa e brasileira, XXXVII, s.v. p. 165.

⁵⁷⁹ Cf. Artur BIVAR, *Dicionário...*, II, s.v., p. 1362.

⁵⁸⁰ Veja-se o que Jaime Lopes DIAS, *Etnografia da Beira*, III, 2ª ed. p. 82, diz a respeito do pastor: «Porque assim vive em vigília quase constante, fora do mundo, embora muito próximo dele, é geralmente pouco expansivo, pouco comunicativo.»

⁵⁸¹ Francisco Rodrigues LOBO, in <http://www.ipn.pt/literatura/lobo.htm>

serra», ao que está subjacente uma conotação pejorativa da sua função. Como todos os pastores que, «criadinhos nos montes / não são leais nos amores»,⁵⁸² também a zagala teria um défice de sociabilidade. E não há dúvida de que a profissão é depreciada nas quadras populares.⁵⁸³ A dagalita parece, pois, estar dotada de uma ambivalência que junta a domesticidade da mulher à condição semisselvagem da pastora.

O texto em que aparece a zagala, truncado como está, não permite ver se o facto de a personagem principal ser uma rapariguinha teria implicações no resto da história e se, em vez do rato humanizado, apareceria um ser humano, de forma a exprimir o sentido do conto denotativa e não apenas conotativamente. Não podemos, pois, utilizá-lo para debater a hipótese de as versões com actores animais serem anteriores geneticamente às versões humanizadas, expressa aquando dos comentários feitos à versão siciliana. Sem suporte textual suficiente, lá como cá, recorreremos a considerações de lógica textual para a ilustrar. Parece, na verdade, correcto dizer que a menor complexidade simbólica das versões não humanizadas indicia textos mais «primitivos». Por outro lado, entre actores e conteúdos simbólicos enigmáticos e outros racionalizados, os primeiros precederiam os segundos. No entanto, este pressuposto da precedência das representações animais relativamente às humanas só tem validade genérica, mas não específica. Ou seja, pode-se aceitar a hipótese para o conjunto de versões mas não para nenhuma em concreto. Por outro lado, os argumentos que poderiam ser retirados da comparação das versões portuguesas, colocadas a meio caminho da humanização, e das italianas que estão na fase da animalização, não parecem suficientes para dirimir a questão, já que os indicadores nelas encontrados se entrecruzam de forma por vezes pouco coerente, como oportunamente referimos.

Não nos adiantando muito nesta questão, o T6.10 tem algumas particularidades que merecem ser referidas, como o facto de a personagem principal ser uma formiga – ta como nas nossas V15 e V35 –, e ser encontrado do dinheiro não em casa, mas na rua. No entanto, nenhuma dela altera o sentido da história: os animais são equivalentes e varrer a rua é uma extensão da varredela em frente da casa, praticada ainda hoje em alguns meios aldeãos. Há no entanto outros detalhes que põem algumas questões dignas de análise.

O primeiro refere-se a que esta narrativa faz menção de um menino da formiga, tanto quando esta pergunta aos pretendentes se sabem «arrulhar o menino», como quando, depois do casamento, diz que «Foi a formigueta, e vinha de lavar. E tinha um menino só». Estes factos parecem contradizer um dos resultados da análise dos textos portugueses: a infertilidade da relação entre a formiga e do ratito. A interpretação pode, porém, ser consentânea com esta interpretação: o texto parece sugerir que o menino era fruto de uma relação anterior ao casamento com o João Ratão.

A segunda diz respeito a que a formiga não fica na janela à espera de noivo mas vai em busca dele «por um caminho adiante». Neste percurso encontra um lobo, um porco e um ratito, o primeiro dos quais também figura na V15.⁵⁸⁴ Não estando nesta versão como

⁵⁸² Leite de VASCONCELLOS, *Cancioneiro popular português*, I, p. 246.

⁵⁸³ Cf. ID., *op. cit.*, I, pp. 246-8.

⁵⁸⁴ Também figura numa brasileira (V65) e noutra portuguesa (V79). Por terem origem erudita não as consideramos na análise.

noutras de origem espanhola, analisadas em seguida, à janela de sua casa,⁵⁸⁵ pergunta-se, pois, se o encontro com o lobo é acidental, como parece deduzir-se da série da V15, ou se, pelo contrário, está relacionada com a natureza ctónica da formiga, referida no Cap. 2, e com a sua procura de noivo fora do âmbito doméstico, ou seja, em meio selvagem.

A resposta mais simples a estas problemas é que o mitógrafo do T9.10 não teria atendido a tais pormenores. Habitado a ver inúmeros carreiros de formigas em busca de alimento nos mais diversos caminhos, árvores e outros lugares, ter-se-ia limitado simplesmente a transpor para a história os factos da sua observação. A itinerância instintiva das formigas explicaria que elas sejam, de todos as personagens femininas, as que tinham mais probabilidade de encontrar um lobo. A versão espanhola seria, pois, mais lógica do que a V15; e em certa medida confirmaria algumas das observações feitas a propósito do T2.9. O lobo é, com efeito, o paradigma da natureza bravia e «selvagem». A caminhada da formiga no T6.10 imporia, pois, uma oposição suplementar entre doméstico e selvagem ausente das versões que põem a personagem feminina à espera dos pretendentes em sua casa. A questão não é, porém, importante e não merece que se lhe acrescentem mais comentários. De resto, o pressuposto de que os seres deveriam ser mais selvagens quando a personagem feminina é menos doméstica, de forma a manter uma distância restrita entre os actores, não se verifica noutras versões espanholas onde a formiga é a personagem principal.

A terceira questão diz respeito à lengalenga, onde a série {passarinho > pomba > pombal > fonte > criada > homem} pouco tem a ver com a versão de referência. As suas repetições nem se justificam em termos lógicos, nem acrescentam nada de significativo ao que vimos anteriormente. Ao eliminar todos os elementos ligados à «casa» (o que, no entanto, é consistentemente com a procura do noivo fora do ambiente doméstico) e ao reino vegetal, e ao triplicar os elementos relacionados com as aves, introduz uma estrutura que se não se consegue justificar por nenhum dos esquemas antes teorizados.

O que de mais importante há nesta lengalenga para a nossa temática é, porém, a parte final, onde o homem, corta o pénis. Esta auto-castração torna explícito, para mais em termos «chocantes», o que grande parte das versões portuguesas apenas dizem por enigmas. As interpretações feitas a respeito das acções do rei que eufemisticamente arrasta o c. pelas brasas e do boi que arranca a armação, têm pois neste texto uma confirmação total. Por outro lado, ele ilustra a validade da dedução de que o ânus do rei está em vez do seu pénis. Nos textos portugueses o mitógrafo, como habitualmente faz, encobriu o sentido nos símbolos. Os termos desbragados só costumam ser utilizados em contextos marcadamente jocosos e lúdicos.

Por outro lado, parece claro que estes dois textos da tradição espanhola seguem um modelo um pouco diferentes das tradições portuguesa e italiana. No essencial, porém, confirmam os resultados a que chegámos a propósito de ambas, pondo igualmente em causa o final da versão calabresa, pois só a emasculação do rei ou dos seus homólogos está de acordo com a maioria das versões estudadas.

⁵⁸⁵ A outra versão da tradição portuguesa onde a formiga é a personagem principal – V35 – não menciona explicitamente os pretendentes. Apenas diz que passaram muitos bichos diante da janela da formiguinha, sem especificar nenhum.

Três formiguitas de Sória e Segóvia

De uma colectânea constituída por Aurélio M. Espinosa, constam três contos onde a formiguita é a figurante principal.⁵⁸⁶ O coligido em Parral de Biovela, na província de Segóvia é tomado como versão de referência deste pequeno grupo. Os outros dois, um de Sória e o outro de Segóvia, são apresentados mais resumidamente, um deles apenas no comentário aos outros dois. Uma das características mais notórias destes textos é que não têm a parte cumulativa dos contos portugueses ou de Xalma.

T6.11: A formiguita I

Era uma formiguita muito boa dona de casa que estava um dia a varrer o pátio e encontrou um oitavito. Perguntou-se que havia de comprar e rejeitou castanhas, confeitos, amêndoas porque eram guloseimas. Mas decidiu-se por fitinhas que pôs no cabelo para ficar toda vistosa. Pôs-se no balcão de casa a ver quem passava. Passou um porco que lhe disse: formiguita, formiguita, que vistosa estás. Queres casar comigo? A formiguinha perguntou-lhe como arrolharia o menino, ao que o porco respondeu grunhindo. A formiguinha disse-lhe, não, não, que o vais comer. Mesmo diálogo com o cordeiro, que é rejeitado porque vai despertar o menino e com o cão e o gato, porque o iriam comer. Casou como o ratito, porque arrolharia bem ao menino e o faria dormir. Foram viver para a casa da formiguita, que pôs a panela ao lume e disse ao ratito que cuidasse dela, que ia lavar ao rio. O ratito foi cuidar da «panela a ver se se cozia e caiu dentro e afogou-se. Quando voltou a formiguita, chamou à porta e ninguém respondeu. Então foi a formiguita ter com um ferreiro para lhe abrir a porta. Veio e abriu-a e entrou a formiguita e encontrou o ratito morto na panela. E a formiguita pôs-se a chorar. E vieram as outras formiguitas consolá-la e disseram-lhe que não chorasse tanto que logo encontraria um outro ratito com quem casar.»⁵⁸⁷

A segunda história foi recolhida em Sória.

T6.12: A formiguita II

O texto insiste no mesmo debate intimista por parte da formiguinha acerca do que devia comprar, sendo a primeira hipótese a de comprar fitas e jóias, o que ela recusa porque lhe chamariam coquete. Rejeita igualmente confeitos porque a chamariam gulosa. Decide-se por fitas e seda para fazer um vestido. «E pôs-se muito garrida e sentou-se à porta da sua casita.» Passou um cordeiro a quem ela pergunta como faria de noite. Não o aceita porque a assustaria. O mesmo acontece com o touro que lhe daria marradas, com o cão que a morderia, com o gato que a assustaria e arranharia e com o gafanhoto que lhe faria cócegas na orelha, despertando-a e não a deixando dormir. Aceita o ratito, que lhe arrolhará e a deixará descansar de noite. Tendo deixado o ratito a cuidar da panela enquanto ia buscar côdeas de queijo que sabia serem muito do agrado do ratito, foi este

⁵⁸⁶ Aurélio M. ESPINOSA, *Cuentos populares españoles*, III, Stanford, Stanford University Press, 1926, pp. 503-7.

⁵⁸⁷ ID., *op. cit.*, III, pp. 504-6.

ver se a panela fervia e caiu nela e afogou-se. Quando a formiguinha voltou, ninguém lhe abriu a porta. Ela vai ter com as vizinhas e estas entraram pelo telhado. A que ia adiante dizia: cheira-me a carne. E então viram o ratito morto na panela. A formiguinha começa a chorar. As vizinhas disseram-lhe para não chorar tanto que com o tempo encontraria outro marido. «Mas ela não se consolou. Vestiu-se de luto e ia todos os dias à igreja rezar.»⁵⁸⁸

A terceira versão, recolhida em Segóvia (*T6.13: A formiguinha III*),⁵⁸⁹ tem algumas diferenças significativas relativamente ao T6.11. Em primeiro lugar, a formiga não está à sua janela mas anda pelos telhados, na sua errância encontrando cinco oitavitos. Em segundo, o debate sobre como empregar o dinheiro encontrado é feito pela formiguinha consigo mesma, nele aparecendo, porém, com total clareza a oposição {comer / vestir},⁵⁹⁰ sendo mesmo impossível não ver nesta repetição cinco vezes feita em função deste códigos, um propósito de vincar a importância da referida dialéctica. Por fim, embora a formiga não fique em casa à espera dos pretendentes e saia à sua procura, não encontra nenhum animal selvagem que a requeira.

O mais notório deste T6.13 é, porém, o seu final, diferente do de todas as versões analisadas: «Casaram-se a formiguinha e o ratito e foram para a sua casita. E quando foi noite deitaram-se. E à meia noite disse o ratito: ‘Formiguinha, formiguinha, quero mijar’. E a formiguinha disse-lhe: ‘Debaixo da cama está o bacio.’ Desceu o ratito. E a formiguinha esteve muito tempo esperando que subisse o ratito.» Porque tardava muito, a formiguinha perguntou três vezes porque não subia. E então respondeu o gato debaixo da cama: ‘Miau, miau, miau, que em meu ‘trípole’ está.»

Independentemente do significado exacto de «trípole»,⁵⁹¹ parece evidente que tem relação com o estômago do gato, possivelmente assimilado a uma panela de três pés. Mas no conjunto o texto remete para um contexto de sexualidade a que foi sobreposta uma dimensão escatológica, onde se mostra o impasse definitivo da relação procriativa deste

⁵⁸⁸ ID., *op. cit.*, III, pp. 503-4.

⁵⁸⁹ ID., *op. cit.*, III, pp. 506-7.

⁵⁹⁰ Esta oposição é particularmente bem expressa neste conto, como se pode ver no texto original: «Ésta era una formiguinha que iba andando por unos tejaos. Y andando, andando, se encontró un ochavito y digo: – ¿En qué lo gastaré? ¿En caramelos? No, que es g[ol]osina. ¿En cintitas para el pelo? Si, si, pa ponerme guapita. Y siguió andando, por los tejaos y se encontró otro ochavito y digo: – ¿En qué lo gastaré? ¿En castañas? No, que es golosina. ¿En una camisita? Si, si, pa ponerme guapita. Y siguió andando y se encontró otro ochavito y digo: – ¿En qué lo gastaré? ¿En almendras? No, que es golosina. ¿En unas enaguigas? Si, si, pa ponerme guapita. Y siguió andando y se encontró un ochavito y digo: – ¿En qué lo gastaré? ¿En confites? No, que es golosina. ¿En un vestido? Si, si, pa ponerme guapita. Y siguió andando y se encontró otro ochavito y digo: – ¿En qué lo gastaré? ¿En chocolate? No, que es golosina. ¿En unas botitas? Si, si, pa ponerme guapita. Y fué la formiguinha y se compró todo lo que decía con sus cinco ochavitos: la cinta, la camisita, las enaguigas, el vestido y las botitas. Y se vistió y estaba muy guapita y muy majita» (ID., *op. cit.*, III, p. 506). Notar que os cinco oitavitos correspondem aos cinco réis das versões portuguesas mais antigas. O texto tem o mérito de dramatizar o seu achamento e de impor, pela repetição, o significado da referida dialéctica.

⁵⁹¹ A palavra não se encontra na última edição (22ª) do *Diccionario de la Lengua Española* da Real Academia Española. Também não existe no de Cobos de Segóvia (http://www.cobosdesegovia.com/-Vocabulario_popular.htm) ou no de Sacramenia, da mesma província (<http://roble.pntic.mec.es/~mfuent1/-vocab.htm>) bem como em vários outros dicionários de termos populares de províncias espanholas vizinhas de Segóvia.

casal de animais. As relações ontológicas entre a formiga e o rato ficam assim reduzidas a um *fait divers* da morte de um rato incontinente.

Mas a verdadeira dimensão psicológica das suas acções dificilmente pode ser entrevista nestes textos sem lengalenga final. Esta simplificação, bem como o debate acerca dos bens a adquirir, situado ao nível da consciência (ao contrário dos T6.9 e T6.10 onde a decisão é tomada a conselho da mãe), levam a pensar que estas versões foram objecto de manuseamentos modernizantes. Tal hipótese supõe que há na tradição espanhola – tal como na portuguesa – dois modelos de socialização: o primeiro, atestado pelas versões mais antigas, privilegiaria o modo comunitário de comunicação dos valores morais; o segundo daria importância aos modos individuais de formação do sentimento ético. O primeiro estaria, pois, fundado na tradição dos valores sociais; o segundo, na endonomia própria da modernidade. Sendo este mais avançado em termos de desenvolvimento pessoal,⁵⁹² também é mais recente em termos históricos, herdeiro como é do iluminismo.⁵⁹³ As três últimas versões, relativamente às colhidas em S. Martín de Trevejo estariam, pois, ser marcadas por um certo depauperamento dos elementos expressivos.

Um último aspecto a pôr em evidência é que a formigueta, ao voltar de lavar no rio (T6.11) ou da procura de queijo (T6.12), encontrou a porta de casa fechada. É ajudada por um ferreiro que abriu a fechadura (T6.11) ou pelas vizinhas que entram pelo telhado (T6.12). Um incidente semelhante existe numa versão portuguesa (V5), como se referiu anteriormente, onde a ajuda vem de um serralheiro que recebe em paga um tigel de caldo de farinha. Complementarmente às observações feitas então, e tentando tornar o comentário mais próximo do contexto da produção simbólica que consta de todas estas histórias, refere-se que nelas está vincado de forma muito clara a ideia de que o ratito comeu solitariamente aquilo que se destinava a ser consumido, senão numa boda, pelo menos em contexto familiar. E tão solitariamente se refastela com estes bens que se fecha para o fazer. A entrada pelo tecto ou com o contributo de um trabalhador especializado (V5 e T6.11) apenas exprimiria a dificuldade de penetração no seu reduto de solidão manducatória.

Por outro lado, a coincidência entre a tradição portuguesa e a espanhola mostra que estes pormenores não são espúrios, mas decorrem de uma intenção de significação. A retenção deste pormenor, contradizendo um comportamento que diríamos normal – que a formiga tivesse levado a chave consigo ou que a casa não tivesse chave, como se disse no comentário à V5 – só pode, pois, ser interpretada no sentido de tornar mais explícito o ensimesmamento do rato comendo só.

Note-se, porém, que a tradição espanhola não é totalmente consistente neste pormenor, como se verá já em seguida.

⁵⁹² Cf. Lawrence KOHLBERG, *The Philosophy of Moral Development*, 2 vols., New York / Chicago, Harper & Row / The University of Chicago Press, 1971.

⁵⁹³ Cf. David RIESMAN et al., *The Lonely Crowd*, New Haven, Yale University Press, 1971, abr. ed.

A mariposita de Ávila

Numa versão espanhola originária de Ávila, a mariposa é a personagem feminina principal. Uma das mais interessantes particularidade do texto, resumido em seguida, é que retém a lengalenga final.

T6.14: A mariposita

«Era uma vez uma mariposita que estava sentada na sua varanda e passou por ali um ratito que lhe disse: ‘Mariposita, mariposita queres casar comigo?’ e a mariposita como o viu tão bonito disse-lhe: ‘Sim, casarei contigo.’ Casaram-se e foram viver para a casa da mariposita. Domingo de manhã levantou-se a mariposita muito cedo, preparou a *olla*⁵⁹⁴ e disse para o ratito: ‘Meu ratito, cuida da *olla* que eu vou à missa e buscar flores para a mesa.’ Foi o ratito ver se a *olla* fervia e em vez de pegar na colher grande pegou na pequena, caiu na *olla* e afogou-se. Chegou a mariposita a pedir que lhe abrisse mas ninguém respondia. Como a porta não estava fechada, entrou, «pôs as flores na mesa e foi ver a *olla*. Já estava tudo muito bem cozido e disse: ‘Enquanto não vem o ratito vou comer um pouco.’ E começou a comer e quanto mais comia mais lhe agradava: ‘Mas que carne tão boa.’» E continuou a comer até que encontrou a pele do ratito e disse: ‘Ai meu Deus, é o meu ratito. Pobre ratito, que o comi. E pôs-se no balcão a gemer e a chorar.» Apareceu um passarito que lhe perguntou porque chorava. O passarito cortou o bico. O passarito encontrou uma pomba que cortou a cauda. A pomba foi para o pombal que se arruinou. A fonte debaixo do pombal deixou de correr. Os meninos que vieram por água, quebraram os cantarinhos e foram para casa. Encontraram a rainha que tirou a mantilha branca e pôs a negra. «E diz então o rei: pois eu como bom rei, tiro as calças e fico em cuecas e deito-me a correr.»⁵⁹⁵

Destacamos os pormenores mais significativos do texto: a personagem feminina é uma borboleta, animal que não figura em mais nenhuma das versões utilizadas neste estudo; e a morte do ratito, por cozimento, é pintada como se fosse um puro acidente. Por outro lado, o texto racionaliza a entrada da mariposa numa casa que afinal não estava fechada embora a mariposa tivesse solicitado ajuda para a abrir, o que só faz sentido se se supuser que este pormenor provém de um modelo semelhante ao das versões comentadas na parte final do número anterior. No entanto a modificação torna menos perceptível a manducação solitária por parte do ratito do que as versões em que o rato opta por comer associalmente e para isso se fecha em casa. Por fim, não deixa de ser surpreendente que uma mariposita seja capaz de comer um rato.

Não é clara, além disso, a razão da escolha da borboleta para personagem principal desta história. Mas são evidentes os seus reflexos na eliminação de tudo o que se refere ao encontro do dinheiro e ao subsequente embelezamento da personagem feminina. Difícil seria, com efeito, acrescentar esplendor à borboleta, um dos paradigmas da beleza animal, através de uma peça qualquer de vestuário. Por outro lado, a improcedência da oposição

⁵⁹⁴ Cozido de carnes, toucinho, legumes e hortaliça.

⁵⁹⁵ Aurélio ESPINOSA, *Cuentos populares...*, III, pp. 507-9.

{comer / vestir} faz com que história tenha, neste aspecto, menor densidade simbólica do que daquelas em que a oposição é marcante. Mas este déficit é compensado em parte pela introdução de mais um tipo de seres na elenco de casamentos de seres de espécie diferente. Se, com efeito, muitas das escolhas dos actores nas tradições portuguesa e espanhola incorporam a oposição {semidoméstico / semisselvagem}, nesta versão a determinante da escolha seria a oposição {ctónico / aéreo}. O ratito representaria o primeiro pólo e a mariposa, um insecto como a formiga, o segundo. Fica assim explorada mais uma possibilidade de casamento alógenos. A verificação de que o matrimónio entre um rato e uma formiga não resultava, terá levado o mitógrafo e tentar mais uma união, ainda mais estranha, consorciando um ser terrestre com um celeste. E como tudo se resumiu em igual insucesso ficou claro que nem na terra nem no céu se encontram dois seres diferentes que possam dar origem a um novo ser. E desta forma se colmata uma possível «deficiência» da tradição portuguesa, mais «folclorizada» neste particular do que a espanhola.

Um outro aspecto que torna este texto digno de figurar entre os que têm um significado pouco comum está expresso na lengalenga, onde figuram os seguintes actores: {ratito > mariposita > passarinho > pomba > pombal > meninos > rainha > rei}, a qual sendo embora semelhante à do T6.10, é estruturalmente mais correcta, já que apenas retém seres ligados ao meio aéreo (de que a mariposita é representante) e do meio humano ou social. Por outro lado, esta versão reintroduz os «meninos», longamente comentados, a quebrar os seus cantarinhos, bem como a rainha e o rei que tinham desaparecido da segunda versão de San Martín de Trevejo (T6.10). A equivalência simbólica entre os meninos, as meninas ou as criadas do rei está, pois, aqui suposta.

De registar é ainda que as personalidades desta lengalenga retomam parte das conotações presentes na tradição portuguesa: a rainha põe luto e o rei, tirando as calças, fica em cuecas e deita-se a correr. Sendo possível ver nestas expressões algum depauperamento – os actos da rainha foram racionalizados e adequados a um comportamento próprio da realeza – também guardam em surdina o trauma do rei, tema que parece ter resistido nesta versão ao processo de dissolução simbólica que parece ter atingido grande parte da tradição espanhola. De facto, ao fugir, para mais em cuecas, o rei espanhol comporta-se como quem não está preparado para a vivência da sua sexualidade.

La cucarachita

O último texto espanhol sobre que nos debruçámos tem como personagem principal uma cucarachita, ou seja, a carochinha da nossa tradição. É apresentado em seguida em versão ligeiramente resumida:

T6.15. O ratito Pérez

«Estava uma cucarachita (carochinha) a varrer a rua diante da porta de sua casa e encontrou um oitavito.» Apanhou-o e perguntou-se que faria com ele. «Comprarei avelãs? Não que são guloseima. Comprarei reбуçados? Não que são mais que guloseima. Comprarei alfinetes. Não, não que me posso picar. Comprarei fitinhas de seda? Sim, sim, que ficarei muito vistosa.» Comprou fitas de várias cores, fez laços, pô-los na cabeça e pôs-se à varanda para que a vissem. «Nisto um cão disse-lhe: ‘Cucarachita Martín,

que bonita estás! [...] Queres casar comigo?’ ‘Que fazes de noite?’ ‘Pois [...] faço: guau, guau!’ ‘Ai, não, que me assustarias.’» Mesmo diálogo com um galo que diz que após a meia noite começa a cantar qui qui ri qui, com a mesma resposta da carochinha. O mesmo com um grilo, a quem a carochinha diz que a não deixa dormir. «Passou então um rato e disse-lhe: ‘Cucarachita Martín, que bonita estás! [...] Queres casar comigo?’ ‘Que fazes de noite?’ ‘Eu?, dormir e calar.’ ‘Pois caso contigo.’ E casaram. No dia seguinte, a meio da manhã, disse a carochinha ao rato: ‘Tenho de ir fazer umas compras e trazer queijo para a sobremesa. Fica a cuidar da casa e deita uma mirada ao cozido para ver se precisa de água e para não parar de cozer. Pouco depois o ratito Pérez disse para consigo. ‘Vou dar uma volta ao cozido.’ Destapou a panela [...] e viu um pedaço de toucinho a sobrenadar, o que foi uma tentação para o ratito Pérez. Meteu uma mão para agarrar o toucinho e caiu dentro da panela. [...] Quando a cucarachita voltou, chamou, mas o ratito Pérez não saía a abrir. Voltou a chamar várias vezes e, cansada de chamar, foi a casa de um avizinha perguntar-lhe se tinha visto sair o seu marido ou se tinha acontecido alguma coisa. Como a vizinha não soubesse de nada, decidiram subir ao telhado e entrar em casa pela chaminé. A carochinha começou a percorrer toda a casa dizendo: ‘Ratito Pérez, onde estás? Ratito Pérez, onde estás? Cansou-se de olhar em todos os cantos e de se meter em todos os buracos e disse: ‘Farei a sopa a ver se entretanto vem.’ Feita a sopa disse a cucarachita: ‘Vou comer e guardar a comida para quando vier.’ Comeu a sopa e depois entornou o cozido numa fonte [sic] e ali encontrou o ratito Pérez que se tinha cozido com o grão-de-bico, a batata, a carne e o toucinho. A carochinha rompeu a chorar, avisou a toda a sua família e sem parar de chorar dizia: ‘Ratito Pérez / caiu na *olla*, seu pai geme por ele / sua mãe chora-o / e a sua carochinha / fica sozinha.»⁵⁹⁶

No seu conjunto, este texto, de que não faz parte nenhuma lengalenga, em pouco se distancia do resto da tradição espanhola, já que mantém o mesmo debate intimista sobre a utilização do dinheiro encontrado ao varrer a frente de casa, a mesma opção pelos enfeites e rejeição das guloseimas, a mesma morte do ratito na panela onde ia em busca de toucinho, a mesma subida ao telhado para entrar na casa do enclausuramento maducatório do rato, etc. Aqui ou além, no entanto, há um pormenor que confirma os traços característicos da maioria das versões portuguesas: o nome – cucarachita –, os motivos para a recusa dos pretendentes, o facto de o rato morrer cozido, etc. Outros, porém, não se encontram na tradição espanhola até aqui comentada, designadamente os nomes de Cucarachita Martín e ratito Pérez que irão fazer o seu curso nos países hispano-americanos. Por fim, referimos um pormenor a que a tradição portuguesa é avessa: os pais do ratito chora a morte do filho juntamente com a cucarachita, o que contradiz todas as versões até aqui comentadas e altera o quadro de significações pretendido, ao retirar-lhe as ressonâncias encontradas nas melhores lengalengas.

⁵⁹⁶ José A. SÁNCHEZ PÉREZ, *Cien cuentos populares españoles*, Palma de Mallorca, José de Olañeta, 1998, 4 ed., pp. 68-9.

A ratita catalã

O breve conto catalão, apresentado sinteticamente em seguida, é referido como um dos paralelos da nossa história por Teófilo Braga⁵⁹⁷ e merece por isso destaque e um breve comentário.

T6.16: A ratita

«Era uma vez uma ratita muito bonita que estava na sua janela cheia de flores, olhando quem passava na rua. E para parecer mais bonita tinha atado uma fita azul à cauda. Passou um galo que lhe disse: ‘Ratita ratita, tu que estás tão bonita, com um tão bonito lacito na cauda, queres casar comigo?’ A ratita perguntou-lhe como cantava, e não quis porque a assustava. Passou uma galinha, um ganso, um boi mas a todos disse que não, que a assustavam. E assim passaram todas as alimárias diante da janela e, enamoradas, todas lhe pediam para casar, mas todas a assustavam. Por fim passou um gatito muito bufão e engraçado que vendo-a à janela se agradou dela e lhe disse: ‘Ratita, ratita, tu que és tão bonita com um lacito tão bonito na cauda, queres casar comigo?’ ‘Vejamos como cantas?’ ‘Miau, miau.’ ‘Ai, entra, entra, que muito me agradas.’ E entrou o gatito e ao vê-la tão gordinha e bonita, que pensa ele, como me apetecia; e, de um salto, come-a».⁵⁹⁸

Se atendermos às particularidades deste texto, chegaremos rapidamente à conclusão de que dele não constam algumas das mais importantes questões detectadas nas narrativas comentadas até agora, designadamente as que se referem à caracterização diferenciada do crescimento social dos actores e aos símbolos com que essas temáticas são expressas. De facto, o texto é um típico conto de animais onde se dramatiza uma simples ideia: a inimizade entre a gata e o rato e a impossibilidade da vivência conjunta de dois seres, um dos quais mata instintivamente o outro para o comer. Longe estamos, pois, não só do complexo simbólico da nossa versão de referência mas também da história da gata calabresa (T6.7), apesar de esta ser, entre as versões estrangeiras estudadas, a que mais se aproxima da catalã. Se, com efeito, as compararmos e deixarmos de lado a diferença de género das personagens, por não ter reflexo no resto da história, vemos que a gata calabresa é muito mais domesticada do que o gato catalão: não só não come o rato como o chora amargamente, em conjunto com outros seres. Na Catalunha, pelo contrário, tudo fica reduzido à expressão das tendências instintivas do gato que come a ratita. Não tinha, pois, adquirido nenhuma das marcas da sociabilidade que o habilitaria ao casamento, sendo o seu comportamento idêntico ao dos outros animais rejeitados pela ratita.

No entanto, a simplicidade narrativa e a naturalidade crua destas atitudes vorazes levam a colocar a questão de saber se este texto não representa um modelo primitivo a partir do qual teriam sido produzidas as construções imagéticas mais elaboradas comentadas até aqui. Mas, como é óbvio, não temos resposta para ela.

⁵⁹⁷ Teófilo BRAGA, *O povo português...*, II, p. 313.

⁵⁹⁸ Francisco MASPONS Y LABROS, *Lo Rondellayre*, 1ª série, Barcelona, 1871, pp. 58-60.

Dos exemplos trazidos à colação parece, em síntese, deduzir-se que a tradição espanhola está bastante estabilizada, senão «folclorizada». A sua comparação com a italiana e a portuguesa parece indicar que, em alguns aspectos, é menos rica simbolicamente, designadamente no que, explícita e implicitamente, se pode deduzir das lengalengas, nela muito simplificadas. Mas nada de definitivo se pode dizer sobre o assunto, dado o limitado número de textos analisados. No entanto, as particularidades das versões espanholas estudadas contribuem para a confirmação de algumas das deduções feitas a respeito da tradição portuguesa, designadamente a que se disse a respeito da oposição {comer / vestir}, claramente expressa em muitos dos textos citados. No entanto, as implicações desta fórmula em termos do comportamento murino só na tradição portuguesa é que aparecem com clareza, e apenas em alguns das suas versões.

Por outro lado, no que se refere aos heterónimos da carochinha, embora as tradições ibéricas tenham alguns nomes comuns – carocha e formiga – também têm personagens específicas – doninha no primeiro caso e dagala e mariposa no segundo –, sendo a introdução da borboleta significativa do ponto de vista estrutural.

Comparando em conjunto as tradições italiana, espanhola e portuguesa, deduz-se que as dos países ibéricos se assemelham mais entre si, como era de esperar.

7. A TRADIÇÃO HISPANO-AMERICANA

A importância da carochinha (cucarachita) nas tradições populares dos países de língua espanhola é surpreendente, como se deduz do Excurso 2. A impressão que se retira da consulta dos vários documentos utilizados ou existentes é que se está perante um facto cultural de indesmentível importância, não só no que se refere à formação da imaginação infantil mas também na sua vida cultural, em termos genéricos, designadamente em Cuba.

Esta não é, porém, a perspectiva que mais interessa pôr aqui em evidência, pelo que passamos à análise de algumas versões a que tivemos acesso, não para dar uma visão completa das formas que a história foi assumindo nos diversos países – para o que não dispomos de materiais suficientes – mas para ver em que medida comprovam ou obrigam a rejeitar algumas das ideias antes desenvolvidas.

La cucarachita cubana

O primeiro texto da tradição cubana retido nesta análise integra tanto a parte contística como a lengalengática. O original desta versão encontra-se na internet, dividido em duas partes, por nós juntas na versão seguinte:

T6.17: La cucarachita Martina

«Era uma cucarachita muito trabalhadora e asseada, que se chamava Martina. Um dia varrendo na porta de casa encontrou um centavo. ‘Que comprarei? Que comprarei? Comprarei caramelos? Ai não, não que me dirão gulosa! Comprarei uma prenda? Ai não, não que me dirão vaidosa! Comprarei uma caixa de pó? E a cucarachita comprou pós de cheiro e muito empoadada, sentou-se à porta de casa. Passou por ali um bezerro:

‘Cucarachita Martina, que linda estás!’ ‘Como não sou bonita, agradeço-te mais.’ ‘Queres casar comigo?’ ‘Vamos a ver, como fazes de noite?’ ‘Muuu, muuu!’ ‘Ai, não, não, que me assustarias!’» O diálogo repete-se para o cachorro, o galito, o cabrito, os pretendentes que aparecem em seguida. «Já era muito tarde quando passou o ratito Pérez. ‘Cucarachita Martina, que linda estás!’ ‘Como não sou bonita, agradeço-te mais.’ ‘Queres casar comigo?’ ‘Vamos a ver, como fazes de noite?’ ‘Dormir e estar calado.’ A cucarachita Martina e o ratito Pérez casaram-se. No outro dia, a cucarachita, ao sair para o mercado, disse ao marido: ‘Ratito Pérez, cuida bem da sopa da panela. Mas não comas antes de eu voltar. Espuma-a apenas com a colher grande. O ratito Pérez era muito guloso e, logo que a cucarachita saiu, sentiu fome. Encarrapitou-se na panela e tratou de apanhar a cebola dourada que assomava no caldo, mas, ai, caiu dentro. Quando voltou a pobre cucarachita Martina, procurou o ratito por toda a casa e encontrou-o completamente pelado, flutuando entre o macarrão. Saiu a cucarachita para a porta da casa e chorava desconsolada: O ratito Pérez caiu na panela pela gulodice da cebola! E a cucarachita canta-o e chora-o.»⁵⁹⁹ [...] «Passou um passarito que perguntou: ‘Cucarachita Martina, porque choras. A cucarachita respondeu suspirando: ‘Porque o ratão Pérez caiu na panela pela gulodice da cebola.’ ‘Pois eu como passarito corto o biquito.’» Vem depois a pomba, a fonte, a criada do rei, a rainha e o rei, sendo o final o seguinte: «Então o rei perguntou à rainha: Porque puseste uma touca negra?’ ‘Porque Mariquita partiu a jarrita; porque a fonte secou a corrente; porque a pomba cortou a cauda; porque o passarito cortou o biquito; porque o ratão Pérez caiu na panela pela guloseima da cebola e a cucarachita suspira e chora.’ ‘Pois eu como rei, tiro a coroa e começarei a correr.’ Correndo e voando, chegou o rei à casa do médico do palácio e disse-lhe: ‘Doutor, tem de salvar o ratito Pérez. O médico pegou na maleta e num minuto chegou a casa da cucarachita Martina. Seguiam-no o rei e a rainha, Mariquita, a pomba e o passarito. Entre todos tiraram o ratão Pérez da panela, deitaram-no e deram-lhe um cozimento de espinafres e umas pílulas de vitaminas que receitou o doutor. Dentro em breve o ratito Pérez abriu os olhos, espilrou e sentou-se na cama. Quando a cucarachita Martina viu que o seu ratito estava são e salvo, correu à cozinha e pôs-se a fazer grude para colar o biquito ao passarito, a cauda da poma e a jarra de Mariquinhas. A rainha, mui contente, mudou a touca negra por uma colorida. O rei pegou na coroa e colocou-as muito direita na cabeça e a fonte começou a deitar água e a cantar.»⁶⁰⁰

De notar, antes de mais, as semelhanças deste texto com os das tradições portuguesa e espanhola, designadamente com os mais «primitivos» de ambas. No que respeita às tradições portuguesa mais antiga, destaca-se que o texto está construído de tal maneira que toda a primeira parte quase se poderia tomar por uma das melhores versões do nosso *corpus*: a mesma clara oposição {comer / vestir}; a mesma sedução da cucarachita por tudo o que a poderia pôr bonita; a mesma recusa dos animais porque a não deixam dormir; a mesma morte do rato em razão da sua gulodice.

⁵⁹⁹ <http://www.jovenclub.cu/scu/Infante/Hvez/CMAR.htm>

⁶⁰⁰ <http://www.jovenclub.cu/scu/Infante/Hvez/RRES.htm>

Mas também se notam algumas diferenças significativas: a não existência de réplica das categorias {comer / vestir} no casamento; a racionalização das atitudes do rainha e do rei; a redução dos actores da lengalenga; e o final, apenso à lengalenga, obviamente espúrio. Entre as diferenças mais importantes estão as que se referem à diminuição das referências sexuais nas atitudes da rainha e do rei, os quais fazem um luto que diríamos «normal» pela morte do rato, em resultado de arranjos feitos numa fase qualquer da transmissão da história.

A segunda versão de origem cubana, aqui retida, é a que foi publicada por Lucía M. González em inglês e da qual reproduzimos os elementos mais significativos.

T6.18: Martina, la cucarachita

Era uma vez uma cucarachita chamada Martina, muito bonita e asseada. Um dia ao limpar a entrada da casa encontrou uma moeda de ouro. Começou a pensar: que farei com esta moeda? Compro rebuçados. Ai não, não, que não me duram muito tempo. Compro jóias. Ai, não que me chamam vaidosa. Pensou, pensou e de repente disse: Já sei, compro uma caixa de pó perfumado. Empoou-se e pôs o seu melhor vestido de noite. E pôs-se à entrada da porta de casa. Passou o senhor gato e disse: ‘Cucarachita Martina, estás tão linda hoje. Queres casar comigo?’ ‘Talvez se me disseses como é a tua voz de noite.’ Miau... Miau.. Miau... Ai não, não que me assustarias. O mesmo se passou com o galo e o sapo. Passou o Ratito Pérez, um ratinho tímido e educado que se inclinou diante dela e lhe disse: ‘Cucarachita Martina, estás tão linda hoje. Queres casar comigo?’ ‘Talvez se me disseses como é a tua voz de noite.’ O ratito Pérez sussurrou suavemente: ‘Chu-i... Chu-i... Chu-i...’ O som era como música para os ouvidos de Martina. Gostou tanto que casou com ele logo no dia seguinte. Um dia, algum tempo depois do casamento, Martina teve de ir ao mercado comprar especiarias para uma sopa de cebola que desejava preparar para jantar. Antes de sair disse para o marido: ‘Ratito Pérez, olha pela sopa e não tentes comer dela antes de eu voltar.’ Mas o ratito gostava de sopa de cebola. E logo que a cucarachita Martina saiu, correu para a cozinha, subiu para a beira da panela e tentou apanhar uma cebola dourada que boiava na sopa. Mas, aí, o seu pé escorregou e – splash – caiu dentro da panela. Quando a cucarachita Martina chegou, procurou em toda a casa pelo ratito. Mas quando o encontrou a boiar na sopa com a cauda partida e a pele queimada, chorou como se o ser coração estivesse partido. E à noite, sentou-se à entrada de casa chorando e cantando: O ratito Pérez, / caiu na panela / e a cucarachita Martina / chora-o com todo o coração. «O seu canto era tão belo e tão triste que em breve chegou ao rei notícia do terrível acidente do ratito. O rei enviou os seus melhores médicos e em breve conseguiram pôr o ratito Pérez como novo.»⁶⁰¹

De verdadeiramente notório nesta versão há apenas o final feliz com a ressurreição do ratito que curiosamente tinha partido a cauda. A ausência da lengalenga final torna o texto muito comezinho. Por outro lado, a narradora parece não entender as funções que as guloseimas e os enfeites têm na história, já que a cucarachita não compra rebuçados por

⁶⁰¹ Lucía M. GONZÁLEZ, *Señor Cat's Romance and Other Favorite Stories From Latin America*, New York, Scholastic, 1997, pp. 21-7.

razões fundamentalmente egoístas (durarem pouco) e rejeita as jóias porque a tornariam vaidosa mas compra pó perfumado, o qual, no contexto, só pode ser colocado na mesma categoria que as jóias.⁶⁰²

Pondo em paralelo o conjunto de textos espanhóis estudados acima com as versões cubanas, ressaltam algumas diferenças, designadamente no nome da cucarachita que, de Martín ou Martínez, passa a Martina (o que, porém, não tem qualquer significado a não ser o da provável anterioridade temporal daqueles). Mas as semelhanças também são palpáveis, designadamente no que se refere ao debate interior da cucarachita acerca dos bens a adquirir, e aos actores da lengalenga final, onde se verifica a semelhança do T6.17 com o T6.14. No entanto, a clara conotação sexual deste último texto está completamente obnubilada na versão de Lucía M. González.

Este mesmo trabalho de racionalização é particularmente visível nas representações feitas pela Companhia de Teatro Infantil de Cuba, *La Colmenita*, cujo guião de representação segue no essencial os dizeres da primeira parte do conto tradicional – com o galo, o cabrito, o urso e o «rato mexicano» como pretendentes rejeitados e o Ratito Pérez a conquistar o amor de Martina. Depois da boda, quando a cucarachita vai ao mercado, o rato guloso tenta agarrar a cebola e cai na panela. Os outros pretendentes, ao ajudar, caem nela também. Toda a colmeia, os animais do bosque e os duendes da fantasia choram. A cucarachita chama o Doutor Coelho, mas este diz que o não pode salvar. «Mas quando parece que tudo vai acabar, cai o pano e aparece um menino que demonstra que os contos infantis não podem terminar assim. Todos decidem que o Doutor salve os moribundos. Com a alegria da salvação, a Abelha Rainha da colmeia canta uma canção final que pede: Cresça a ternura! Viva a alegria e o bonito mundo da fantasia! Que sempre se possa contar uma historia para que os meninos tornem a sonhar!»⁶⁰³ Dá-se, pois, um final feliz a um conto que originalmente tinha um significado totalmente diferente.

Destes vários exemplos parece, pois, deduzir-se que, no essencial, a tradição cubana guarda os elementos necessários a uma correcta, embora imperfeita, interpretação do significado desta história. Mas o trabalho de racionalização que se detecta em algumas versões parece estar bastante avançado, deturpando-lhes algumas das suas intenções fundamentais, designadamente o final que tende a ser cada vez mais edulcorado,

⁶⁰² Poder-se-ia ainda acrescentar uma outra narrativa, coligida por Berta Bascom em 1947, em Pinar del Río (cf. Richard M. DORSON, *Folktales Told...*, pp. 508-510) bastante semelhante a esta. A narradora utiliza integralmente os conceitos de comer e vestir na definição do que compra com as duas moedas encontradas ao varrer a casa. Recusa comprar rebuçados e merengues porque desaparecem depressa e não compra flores porque morrem depressa. Mas escolhe pó e carmim para se embelezar. Veste igualmente o seu melhor vestido. A série dos animais pretendentes é a seguinte: leão, cabra, cavalo, cão, gato e ratinho. A parte final é mais abreviada: depois do casamento, «no domingo de manhã, a cucarachita Martina foi à igreja. Disse ao ratinho: ‘tem cuidado, está uma cebola na sopa, fica longe da panela até eu voltar’. Logo que a cucarachita saiu, o ratinho começou a cheirar a cebola. Queria comê-la e o cheiro era muito forte. Foi para junto da panela, subiu e, zás, caiu dentre dela. Quando a cucarachita voltou, bateu à porta, ninguém a abriu. Então os vizinhos vieram e ajudaram-lhe a abrir a porta. Dentro de casa encontrou o senhor ratinho Pérez morto dentro da panela. Desde então a carochinha chora e diz: ‘Ai, pobre ratinho Pérez / que caiu dentro da panela / pelo bom gosto / da cebola.’»

⁶⁰³ Cf. <http://habanaradio.cu/Culturales/colmenita-sinopsis.htm>.

possivelmente para não chocar as crianças com a ideia da morte. Esquece-se que a sua vivência vicária – no reino do faz-de-conta – é fundamental para que ultrapassem os medos por ela provocados. Esta tendência, no entanto, parece só existir nos textos produzidos por intelectuais. Os mais populares não estariam tão sujeitos a tais tentações.

Outras cucarachitas hispano-americanas

Em alguns países hispano-americanos existem versões mais ou menos desenvolvidas da tradição reportada nas páginas anteriores. Sendo, porém, bastante semelhantes às já estudadas, apenas se apresentam aqui as que permitem, sem muitas duplicações, fazer uma ideia, tanto quanto possível compreensiva, das adaptações feitas pelos autores que as publicaram. Mas não podemos garantir ter tido acesso aos textos mais significativos.

Um primeiro aspecto a notar é que, pelo menos em dois países latino-americanos, Costa Rica e Panamá, a cucarachita Martina (ou Martínez) se transforma em cucarachita Mandinga.⁶⁰⁴ Pela sua simplicidade, e porque mostra ter sido bastante simplificado literariamente, merece ser reproduzida a cucarachita do Panamá.

T6.20: Cucarachita Mandinga panamiana

«Varrendo estava a sua casa / e uma moeda encontrou / cantando alegre e festiva / a todos isso contou. // Comprou uma fita vermelha / sua cabeça adornou / passou o bezerro primeiro / a ela não agradou. // Passou depois um cavalito / e logo, que horror, o sapo, / também o galo e o pato / a nenhum ela aceitou. // Por fim passou o ratito / esse, sim, não a assustou, / cucarachita mandinga / com o ratão se casou. // Fez-se uma festa grande / o tamborzinho bailou / e na panela da chicha / Ratão Pérez foi cair. // A pobre da cucarachita / muito, muito chorou / mas Deus por ser bom / o seu ratito salvou. // E assim terminou a festa / bailando cabaça e tambor / com seu traje de «pollera» / e sua fita de côr.»⁶⁰⁵

Como muitos dos textos sujeitos a reelaboração erudita, também este dá um final feliz à história. Mas retém quase todos os elementos fundamentais de um possível modelo «original». A única exceção significativa é a inexistência de uma verdadeira lengalenga. A cabaça e o tambor que bailam por ocasião da ressurreição do rato podem, quando muito, ser considerados resquícios dela. Mas a sua colocação neste novo contexto não tradicional não permite formular nenhuma hipótese acerca do seu significado específico ou da estrutura a que porventura terão pertencido. Tendo, no entanto, em conta que estão no lugar próprio da lengalenga, não se pode deixar de notar que as suas atitudes são mais racionais do que as da tripeça e da porta da versão de referência que, aparentemente, se regozijam

⁶⁰⁴ Sobre esta história diz o autor, não identificado, de um texto costarricense (<http://www.guiascostarica.com/panchita/tp07.htm>): «Jamás podré expresar el picaresco encanto que este adjetivo de «mandinga» puesto con tanta gracia a la par de «La cucarachita», por los labios de quién sabe qué abuela o vieja china, vaciaba en nuestro interior. ¿Mandinga? Ninguna de las definiciones que sobre esta palabra da el diccionario responde a la que los niños nos dábamos, sin emplear palabras, de aquel calificativo que se agitaba como una traviesa llamita nacarada sobre la cabeza de la coqueta criaturilla.» Pode-se no entanto perguntar se «mandinga» não é simplesmente uma corruptela de «martina», hipótese de derivação que não vimos, porém, formulada ou confirmada em nenhum lugar.

⁶⁰⁵ <http://www.pa/cultura/cac/infantil/muchachi/muchachi.html>



pela morte do rato. Por via indirecta, portanto, a racionalização feita pelo texto panamiano, seria favorável à hipótese de que o choro dos elementos da «casa» da nossa tradição são «primitivos».

Em geral, os outros textos a que tivemos acesso não se diferenciam da tradição espanhola ou cubana, designadamente o que apresentamos em seguida, provindo da Costa Rica, no qual se detectam muitas semelhanças com as melhores tradições, não só no conto como na lengalenga.

T6.19: La cucarachita Mandinga costarriquenba

«Era uma vez uma cucarachita Mandinga que estava varrendo os degraus da casa, e encontrou um cinco.⁶⁰⁶ Pôs-se a pensar em que o empregaria. ‘Compro carmim?’ Não porque não me faz brilhar. Compro um chapéu? Não porque não me faz brilhar. Compro umas arrecadas? Não porque não me fazem brilhar. Compro um cinco de fitas? Sim, porque me faz brilhar.’ E foi às tendas e comprou um cinco de fitas. Veio, banhou-se e empoou-se, penteou-se, pôs um laço na cabeça e foi passear para a Rua da Estação e ali se sentou. Passou um touro e vendo-a tão composta, disse-lhe: ‘Cucarachita mandinga, queres casar comigo? A cucarachita respondeu. ‘E como fazes de noite?’ ‘Mu... mu...! A cucarachita tapou os ouvidos: ‘Não que ma assustas.’ Passaram em seguida um cão e um galo com os quais se estabelece diálogo semelhante. «Por fim passou o Ratão Pérez. A cucarachita perdeu os olhos ao vê-lo. Parecia um figurino, de labita, ‘tirolé’ e bastão. Acercou-se da cucarachita e disse-lhe com mil macaquices: ‘Cucarachita mandinga, queres casar comigo?’ ‘E como fazes de noite?’ ‘I, i, iii...! A cucarachita agradou aquele ruidozito, levantou-se do seu assento e foram embora de braço dado. Casaram-se e houve uma grande festa. No dia seguinte a cucarachita [...] depois do almoço pôs ao fogo uma grande panela de arroz com leite, pegou em duas cantarinhas que colocou na cabeça e no quadril e foi buscar água. Antes de sair disse ao marido: ‘Olha pelo fogo e cuidado com provar a panela de arroz com leite. Mas mal ela passou a porta o Ratão Pérez foi ver o que estava na panela. [...] Como tinha muitas ganas de comer guloseimas, pôs um banco junto do fogo e subiu para olhar para dentro da panela. Como a cucarachita tinha posto [no arroz] queijo em pó e uns pausinhos de canela, saía um odor convidativo. Ratão Pérez não pôde resistir e inclinou-se para meter as narinas naquele vapor [...] mas resvalou e caiu dentro da panela. Voltou a cucarachita e viu a porta trancada. Teve que falar com um carpinteiro para vir abri-la. [...] Pôs-se à procura do marido em todos os cantos. Quando assomou à panela do arroz com leite, viu o seu esposo boiando no caldo. [...] Fficou como louca e dava gritos que se ouviam em toda a quadra. [...] Mandou trazer um bom ataúde, meteu dentro o morto e colocou-o a meio da sala. Pôs-se a chorar no gonzo da porta. Passou uma pombinha que lhe perguntou: ‘Cucarachita Mandinga porque estás tão triste? A cucarachita respondeu: ‘Porque o Ratão Pérez / caiu na panela, / e a cucarachita Mandinga / geme e chora.’ A pombinha disse-lhe: ‘Pois eu por ser pombinha / cortar-me-ei uma asinha.’» Os intervenientes seguintes são o pombal, a rainha, o rei, o rio e umas mulheres negras. O final é o seguinte: «Passava um velhinho que, ao ver as negras quebrar os cântaros, lhes

⁶⁰⁶ Moeda de prata do valor de cinco cêntimos.

perguntou: / Porque quebrais os cântaros? / 'Porque o Ratão Pérez / caiu na panela, / e a cucarachita Mandinga / geme e chora / e a pombinha / cortou uma asinha / o pombal / tirou o beiral, / a rainha / cortou uma perna, / o rei tirou a coroa / e o rio, / pôs-se a secar / e nós por ser negras, / quebramos os cântaros. / O velhinho disse: / 'Pois eu por ser velhinho, / degolar-me-ei. E degolou-se. Entretanto chegou a hora do enterro. A cucarachita quis que fosse muito concorrido e fez vir músicos que iam atrás do ataúde tocando.»⁶⁰⁷

Esta versão, como se pode facilmente constatar, está entre as melhores versões da tradição representada pelos textos portugueses, italianos e espanhóis a que tivemos acesso, nela havendo vários pormenores que confirmam as principais deduções feitas até aqui. Mas outros indiciam ter sido o texto sujeito a alguns manuseamentos. É o caso do debate interior da cucarachita que decide não comprar carmim, chapéu e arrecadas porque não a faziam brilhar, mas compra fitas para pôr no cabelo, parecendo que o mitógrafo se não apercebeu de que todos estes objectos caiem sob a categoria geral de enfeites e que não se distinguem entre si neste aspecto. No entanto, guarda a oposição {comer / vestir} ao diferenciar as atitudes da cucarachita, determinadas pelo «vestir», das do rato que decorrem do «comer» guloso. E, por ser, hoje, a gulodice identificada mais com a doçura do que com quaisquer outras iguarias, a cucarachita prepara, tal como numa versão portuguesa recente (V45), uma espécie de arroz doce que, para ser mais irresistível para o rato, contém queijo em pó, numa mistura não tão estranha como possa parecer pois também as queijadas de Sintra misturam o queijo no doce.

Admitindo que as demais variantes da parte contística são irrelevantes para o significado da história, resta a lengalenga final, de que fazem parte os seguintes actores: {rato > cucarachita > pomba > pombal > rainha > rei > rio > negras > velhinho}, alguns dos quais diferentes dos já conhecidos. Um dos aspectos que imediatamente chama a atenção é que a primeira parte se aproxima, como é natural, de dois textos da tradição espanhola (T6.10 e T6.14) que também não fazem menção de nenhum elemento ligado à «casa». No entanto o texto refere que a cucarachita chora junto do gonzo da porta, a qual, no entanto, não dialoga com ela. Mas é possível que isso acontecesse no modelo donde provém. Se assim fosse, a série ficaria mais harmoniosa.

O mais interessante da série é, porém, o facto de nela haver, tal como na versão siciliana, uma duplicação do papel do rato, no rei e no velhinho, ambas eufemizadas: o rei tira a coroa e o velhinho degola-se. Por detrás deste gestos estão, porém, conotações sexuais. Estes actores repetem, pois, em termos equívocos o que o T6.10 diz explícita e claramente. O final é efectivamente o corte do pescoço, o que corresponde a uma emasculação transposta. E assim se duplica a imagem de infecundidade: para além de ser idoso, o velho torna-se a si mesmo impotente. Pode-se, pois, dizer que o T6.19 confirma inteiramente as conclusões retiradas da nossa versão de referência e da siciliana.

As demais versões da tradição latino-americana a que tivemos acesso, são menos interessantes do ponto de vista simbólico, porque menos completas e mais distantes de um

⁶⁰⁷ <http://www.guiascostarica.com/panchita/tp07.htm>

eventual modelo que juntasse ao T6.17 alguns dos elementos mais significativos das versões antes estudadas. Haja em vista o texto (de que damos uma versão simplificada), elaborado segundo a tradição portorriquenha por uma literata de renome, Rosário Ferré.

T6.21: La cucarachita Martina

Enquanto varria o passeio em frente de casa, Martina encontra um dinheiro. Pensou e decidiu gastá-lo em pó [de arroz?]. Foi para casa, vestiu o seu melhor vestido e pôs-se à porta a ver as pessoas passar. Passou um gato que lhe pediu casamento. Ela perguntou-lhe o que faria na noite do casamento e ele disse que iria miar e bufar toda a noite e berrar com todos os seus pulmões que era o dono da casa. Martina não gostou e disse-lhe que se fosse embora. Veio o cão e depois o galo. Cada um disse o que faria na noite de núpcias; o cão assustava-a e o galo ia fazer barafunda toda a noite, ambos se declarando donos da casa. Chegou o Ratito Pérez e pediu-lhe que casasse com ele, dizendo-lhe que na noite de núpcias lhe havia de chiar docemente ao ouvido e dizer-lhe quanto a amava. Ela gostou e casaram no dia seguinte. Martina levantou-se muito cedo para preparar tudo. Limpou a casa e começou a cozer uma grande panela de pudim de arroz com uvas, melaço, gengibre, canela e leite de coco. Foi ao quarto preparar-se para o casamento. O Ratito Pérez gostava muito de doces. Foi ver o que estava na panela. Pôs-se num banco e saltou para o bordo. Ficou inebriado com o cheiro maravilhoso do pudim. Tentou tirar um pau de canela da panela. Perdeu o equilíbrio e caiu na mistura. Quando Martina voltou à cozinha encontrou o marido morto no fundo da panela. «O fim triste da história é que, depois de ter encontrado o marido perfeito, perdeu-o para o seu próprio cozinhado.»⁶⁰⁸

Reduzida aos seus elementos essenciais, não há elementos verdadeiramente novos nesta versão, nem as suas variantes têm implicações na interpretação. O que nela há de específico resulta de adequações circunstanciais sem importância. Uma das mais visíveis é ser a comida da boda um doce, à imagem da versão costarriquenha antes comentada.⁶⁰⁹ Perdida está, pois, nestas versões a distinção entre os alimentos, deduzida da nossa tradição e formulável na sequência {cru → «cozido»-pelo-sal-ou-fermentação → cozido-na-água-pelo-fogo → assado|doce}. A finura das representações dos animais em ternos de uma

⁶⁰⁸ Segundo o resumo incluído no relatório de um curso da Universidade de Yale por Doris M. Vazquez, «Rosario Ferré, Una cuentista puertorriquena contemporánea (A Contemporary Puerto Rican Storyteller)», in <http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1987/1/87.01.09.x.html>

⁶⁰⁹ David SÁNCHEZ JULIAO (<http://lacasadeasterionb.homestead.com/v4n14fabul.html>) refaz ainda mais profundamente a história da cucarachita Martínez, tomando-a como inspiração para uma parábola sobre a actualidade, eliminado quase tudo o que consta da história tradicional. Tendo ela encontrado cinco centavos na grama enquanto caminhava no parque, perguntou-se que faria com eles, excluindo comprar um aparelho de rádio, um televisor, uma geleira, um fogão, uma mobília de sala de jantar ou de quarto. Decidiu ir a um armazém de vendas a crédito e viu que os seus cinco centavos chegavam para a quota inicial de tudo o que queria. Assim comprou tudo. Hoje a cucarachita Martínez trabalha dezoito horas por dia, meio tempo aos sábados e domingos, toma remédios para dormir e sofre de ataques de histeria no dia nove de cada mês, véspera do pagamento da enorme quota do armazém. E de noite sonha com a falsa felicidade de ganhar a lotaria ou com a plácida nostalgia dos dias anteriores aos cinco centavos. Em todo caso, o consenso dos vizinhos é que a cucarachita Martínez, da mesma maneira que os seus colegas em todo o mundo, está muito bem e está muito mal.

gradação das atitudes perante a comida, parece, pois, ter sido totalmente obliterada neste como noutros textos comentados anteriormente.

Originária da tradição nicaraguense é a versão escrita por Julio César Sandoval, apresentada em seguida resumidamente. O texto não menciona o dinheiro encontrado e elabora estilisticamente aquilo que poderíamos chamar a vulgata da história na sua parte contística.

T6.22: La cucarachita Mandinga nicaraguense

A história começa por dizer que a cucarachita «se banhou com água de rosas, pôs flores na cabeça, rímel nos olhos e carmim na boca [...]. Estava bela. [...] Sentou-se no passeio junto à casa. Mexiam-se, ran ran, os madeiros de São João! E como as suas asitas douradas brilhavam, todos os que passavam a viam.» Veio um animal (terepota) e finalmente o ratito, com quem se casou. Houve festa até alta horas da noite e na manhã seguinte foi fazer uma sopa ao marido. Mas tendo pegado na colher grande para a meter na sopa, como era muito pesada, caiu nela. O ratito, ao acordar foi procurar a cucarachita. «A sopa estava a ferver, aproximou-se da sopa o amado e... o pobre ratito deu um grito dissonante e... também ele, também ele [caiu na panela].»⁶¹⁰

O episódio da cucarachita que morre na sopa, antes do rato constitui um verdadeiro *hápax legómenon* textual no conjunto das versões estudadas. Por outro lado, o autor conclui que esta é a história triste de dois amantes que não puderam ser felizes. Ao contrário, pois, dos mitógrafos que tentam dar à história um fim feliz, Júlio Sandoval preferiu a tragédia partilhada. Uns e outros, como é evidente, estão fora da linha tradicional.

Neste conjunto de textos e de tentativas de elaboração erudita sobre o legado tradicional, o referente à cucarachita venezuelana, apresentado em seguida, representa quase um género à parte. Difundido no site do «Instituto Venezolano para la Cultura y la Cooperación» do Ministério das Relações Exteriores da Venezuela, apenas dele se poderá dar um breve resumo livre, dado a prolixidade do original ali publicado, repleto de pormenores irrelevantes para o nosso objectivo de detecção do sentido da história. Guardamos, no entanto, o final, em razão da sua originalidade.

T6.23: La cucarachita Martínez venezolana

Estava a cucarachita Martínez varrendo o sótão da sua cova quando encontrou uma moeda. Ficou imóvel, como sob o efeito de uma vertigem. A rata que a observava, perante esta atitude, disse-lhe que estava enamorada. Vêm diversos animais – pomba, galinha, carochinho, pirilampo, burro, nígua, mosquito, percevejo, lacrau, formigão, pernalta, periquito, pulga, bode, galo, canário – que discutem a sorte da cucarachita, a qual não cessa de se perguntar o que fará com o dinheiro. O formigão

⁶¹⁰ <http://www-ni.elnuevodiario.com.ni/archivo/2000/octubre/18-octubre-2000/variedades/variedades2.html>.

aconselha-lhe um automóvel; a pinalta, um rádio; a andorinha, viagens; o porco, o perfeito repouso; a abelha, a acção; a galinha, que se casasse. O periquito louva-lhe a beleza mas recomenda-lhe toaletes novas. O pica-e-foge pede-lhe uma entrevista. A centopeia entra com catálogos e folhetos de casas e seguros. O percevejo propõem perfumes. Ela nada decide. O príncipe Pavão Real convida a cucarachita para o baile do carnaval, mas ela não sabe o que fazer. A rata recrimina-a por não comprar um automóvel, vestidos bonitos, lacitos azuis para a cabeça, nem se senta à janela a frechar corações. A cucarachita pensou que, se comprasse doces, se acabavam; se perfumes, na mesma. Por isso comprou lacitos azuis, penteou-se, deitou pó, pintou-se, pôs um vestido novo e sentou-se à janela. Passou o touro, a quem perguntou o que lhe dava, tendo ele respondido: poder. Mas ela teve medo dele. Veio o canário que lhe oferecia poesia. Mas a cucarachita disse que a enjoava. O galo ofereceu-lhe a glória, mas ela disse-lhe que lhe causava horror. O burro diz que lhe daria honra, mas ela disse que ele era aborrecido. O bode oferece-lhe amor, dizendo-lhe ela que não acreditava nele. O gato oferece-lhe a aristocracia da sua estirpe, o cão a lealdade da sua devoção, o escaravelho a perfeição da sua indústria, o trupial (pássaro) as harmonias da sua arte, o ganso uma vida burguesa, o cavalo uma existência de desporto, a centopeia riquezas, o cucarachero «a sua pobreza e com ela, pão e cebola.» Mas ela não se decidia. Até que chegou o Ratão Pérez que não prometeu nada mas disse que seria um sonho inefável casar com ela. Começaram os preparativos para a boda, muitos animais tendo trazido vários presentes de comer e beber. Na hora do banquete foi posto chocolate a ferver numa grande panela. O Ratão Pérez foi cheirá-la. Todos lhe dizem para ter cuidado. Mas ele inclina-se demasiado e cai no caldeirão. A cucarachita desmaia. Tentam salvar o pobre infeliz mas foi em vão. O cucarachero disse que o invejava por ter morrido «com a boca, o estômago e até os pulmões cheios de líquido quente, odoroso e nutritivo.» A cucarachita, vindo a si, perguntava onde estava e se se tinha salvo o ratito. Disseram-lhe que não. No meio da sua dor a cucarachita Martínez foi para a vida monástica, vestindo em lugar de suas galas e lacitos azuis, o negro hábito. Por outro lado, «empregou a sua fortuna em obras de misericórdia. Por isso só se vê de quando em quando. Aparece de noite ou ao entardecer: sempre em silêncio, [...] percorre furtivamente caminhos solitários e esconde-se rapidamente quando a surpreendem olhares estranhos. E o sol, ao acercar-se do poente, tingem-se de violeta e soluça; as águas murmuram tristemente, despenhando-se na cascata sobre negros pedregulhos; as nuvens vestem-se de matizes sombrios, cheios de chuva, o céu antes claro começa a chover gotas melancólicas e pausadas, como lágrimas; os bambus estremecem, exalando sons chorosos; e as flores amarelas do campo têm uma insígnia de luto no coração, e chamam-se cravos de morte. Porque o Ratão Pérez caiu na ‘olla’, e a cucarachita ‘lo siente y lo llora’.»⁶¹¹

A leitura do texto original faz lembrar os textos de Eduardo Schwalbach, a que se fez referência no Cap. 1.⁶¹² Na verdade, também aqui a tradição é tratada com grande liberdade,

⁶¹¹ Cf. http://www.mre.gov.ve/IVCC/contenido_fondo_azul_proyectos_cuentos.htm

⁶¹² Possivelmente inspirada na história da formiguinha da tradição espanhola, existe uma história «A formiguinha rebelde», Clara de seu nome, e de sobrenome Pérez, escrita por Theira Añez, de origem venezuelana e a viver na Holanda (<http://www.cuentosparaninos.com/cgi-bin/>), na qual a história é

como se a preocupação dominante do autor fosse justificar a história e enriquecê-la com as reacções críticas ou favoráveis relativamente ao novo-riquismo da cucarachita e às desigualdades sociais que a sua fortuna introduz na comunidade animal. Mas o essencial da história está em ser constituída por uma grande prosopopeia animal em que é inserida a história tradicional. Muitas das suas racionalizações são previsíveis e outras perfeitamente arbitrárias, não valendo a pena entrar no pormenor da eventual racionalidade das propostas feitas pelos vários animais arrolados na narrativa.

O final, no entanto, merece um rápido comentário pelo facto de ser este o único texto que dá um final religioso à história, jogando nas oposições entre o vestuário vistoso e triste da cucarachita, respectivamente antes e depois de entrada em religião, e entre os gastos consigo e com os outros. Por outro lado, é interessante a faceta etiológica do texto onde é explicado porque é que a cucarachita aparece de noite.

Mais curiosos ainda são os ecos, não representacionais mas conceptuais, do afecto que atinge todos os seres que, no final da história, entram em sintonia com o luto da cucarachita. Assim, o sol tingem-se de violeta; as águas despenham-se na cascada; as nuvens vestem-se de matizes sombrios; os bambus exalam sons chorosos; e cravos de morte ficam com uma insígnia de luto no coração. Os seres trazidos para a lengalenga são, pois, ou relativos a fenómenos cósmicos (sol, água, nuvens) ou a elementos vegetais (bambus e cravos), ficando de fora tudo o que consta das versões mais tradicionais.

Embora de forma diferente, o T6.23 faz, pois, uma tentativa de mitificação semelhante à da V64, de origem brasileira, onde também se mostra o efeito da morte do rato no cosmos. Mas não sabemos se terá havido qualquer influência de uma versão na outra.

Em termos gerais, a análise das tradições que directamente referem textos próximos da história da carochinha, revelam que as grandes linhas de interpretação seguidas nos capítulos anteriores são por elas sustentadas. Em alguns dos textos estudados estão, porém, excluídos alguns dos elementos simbólicos a que a tradição portuguesa dá importância. Assim, na tradição italiana a maior falta refere-se à oposição {comer / vestir}, a qual, no entanto, se encontra perfeitamente confirmada nos textos espanhóis e hispano-americanos.

No que respeita aos conteúdos finais da lengalenga, estes textos, por vias nem sempre coerentes, reforçam no essencial as deduções feitas a partir das melhores versões do nosso *corpus*. A tradição parece estar, no entanto, a esboroar-se. As versões dos países da América Latina, mesmo quando não sujeitas às imposições da inventiva erudita, são uma clara demonstração do asserto.

humanizada e esvaziada de todo o sentido mítico. A formiguinha «estava habituada a que toda a atenção da família estivesse centrada nela. Sempre tinha sido muito, mas muito, mimada». Estava sempre «muito arranjada e nunca saía de casa sem levar um laço bem plantado e vistoso na cabeça. Era presumida e via-se a si mesma como a formiguita mais linda e distinta da cidade.» A história rapidamente deriva, porém, para a expressão do ciúme de Clarita em relação a suas irmãs a quem os pais tinham dado laços, embora mais pequenos. Chora ela, «sentada numa folha fresca que acabava de cair de uma árvore» e tira o seu laço, em resultado do que nota estar o seu corpo mais leve. Duas formiguitas que encontrou disseram-lhe que estava linda. Convenceu-se de que a sua beleza estava em si mesma e não nos laços. Entra em casa e tira os laços às irmãs. Os pais vêm e todos riem felizes.

Como se vê, o texto não tem qualquer interesse para o presente estudo. É apenas mais um exemplo do que se não deve fazer com as histórias tradicionais.

CAP. 7. DOS INTERTEXTOS AOS METATEXTOS

*«Tudo o que passa
É símbolo só.»
Johann W. Goethe⁶¹³*

O presente capítulo desenvolve dois temas principais. O primeiro faz um confronto entre as tradições estudadas nos capítulos anteriores com a francesa e a anglo-alemã, cujos textos, em rigor, não são seus paralelos, mas seus intertextos. Nele são examinadas diversas versões que, tendo embora elementos que as aparentam com as já comentadas, estão delas tão distantes que se pode pensar que procedem de um outro núcleo de significações, quer porque lhes deslocam o contexto quer porque lhes limitam os procedimentos simbólicos, o que já tinha, aliás, acontecido em algumas das comentadas anteriormente. O segundo tema corresponde ao conceito de metatextos e estudará as relações da história da carochinha com outros contos da tradição portuguesa e estrangeira que subentendem casamentos esplendorosos, ridículos ou maravilhosos, tomando como seus paradigmas a Gata-borrallheira, o Manuel Vaz e o Filho da forneira, em torno dos quais outros serão arrolados.

Com estas duas temáticas tenta-se, pois, completar a análise de algumas questões necessárias à compreensão de como o povo entende diversos tipos de casamento: entre animais, entre humanos, e entre humanos em condições transcendentais, neles se tratando todas as hipóteses de união entre os seres, à excepção do matrimónio entre deuses ou entre homens e deuses, que, tanto quanto saibamos, não é tratado na nossa tradição, ao contrário do que acontecia nos mitos da antiguidade clássica grega. Os que são atestados colocam-se, pois, entre os extremos de um *continuum* que vai da geração entre animais à geração transcendental entre humanos.

Para identificar os textos a comentar neste capítulo foram tidos em conta alguns dos resultados metodológicos e teóricos dos capítulos anteriores, sintetizáveis em duas ideias principais: que o sentido se exprime dialecticamente em sequências complementares que podem provir de tradições diferentes; e que o crescimento humano e o rito de passagem que o consagra – o casamento – dominam a produção simbólica popular. Grande parte dos contos, na verdade, têm como temática principal as condições de concretização do consórcio entre os seres viventes. E os textos mostram que o povo gosta de significar as coisas, reais ou imaginárias, mediante dois processos – a contraposição ou a complementaridade –, como se fosse impossível entender o mundo e os acontecimentos que afectam o homem sem lhes ver os paralelos e os opostos e sem colocar como hipótese a possibilidade de que tudo tivesse sido diferente. Desta forma, entre os contos comentados

⁶¹³ *Fausto*, 12104-5 (trad. de João Barrento, Lisboa, Relógio d'Água, 2003, p. 566)

em seguida há os que mencionam explicitamente o casamento entre animais e os que reportam simples relações domésticas de seres do mesmo género, segundo o princípio de que é na contraposição que melhor se detecta o sentido.

Tendo, por outro lado, o final da história da carochinha e das que com ela se aparentam como mecanismo de produção da mensagem o impasse na geração de um novo ser, e sabendo nós que toda a tradição constitui um campo semântico onde se pode ir ao rebusco de espigas de entendimento em terrenos alheios, considerámos necessário ver se o trauma real e os sentimentos a ele ligados são retomados e resolvidos noutros textos, portugueses ou estrangeiros, seja de forma deslavada e séria, seja crua e ludicamente. No fundo, a busca, assim orientada, refere-se às condições ontológicas, sociológicas e psicológicas da felicidade no casamento enquanto dependentes de crescimento psíquico, simbolizado na passagem da natureza à cultura.

Na explanação destes conceitos, o capítulo segue uma sequência inversa da encontrada na nossa história de base, estudando em primeiro lugar um conjunto de textos cumulativos relativos a animais, para retornar, na segunda parte, ao género conto mediante as já referidas histórias de casamentos pouco comuns. As subdivisões do capítulo que consubstanciam a ideia de intertextos são os que vêm sob a designação ‘A tradição francesa’ e ‘As tradições alemã e inglesa’; e os que concretizam a noção de metatextos são os subordinados aos títulos de ‘A Gata-borracheira’, ‘A primitivização’ e ‘O choro, a graça e o riso’

1. A TRADIÇÃO FRANCESA

Os textos da tradição francesa, directamente relacionadas com a história da carochinha, a que tivemos acesso são pouco numerosos; e o seu contributo para a compreensão dos paradigmas simbólicos da nossa narrativa parece menos interessante do que o das tradições já estudadas, eventualmente porque não serão os mais representativos.⁶¹⁴ Não sendo, porém, nosso objectivo estudar integralmente nenhuma tradição além da portuguesa, deles retiraremos indicações úteis, não só porque confirmam algumas das deduções já feitas mas também porque põem outras em causa, como veremos em seguida.

O ogre canibal, o rato e o rei

O primeiro texto é proveniente da região dos Alpes-Maritimes onde foi recolhido junto de duas crianças de onze e meio e treze anos de idade.

T7.1: Pitchin-Pitchot

«Era uma vez um menino (chamado Pitchin-Pitchot) que encontrou um soldo. Não sabia o que fazer com ele. Então perguntou a sua mãe. ‘Que

⁶¹⁴ Para além das obras donde retiramos os textos comentados, utilizámos as de L.-J.-B. BERENGER-FERAUD, *Contes populaires des provençaux: de l'antiquité et du moyen âge*, Paris, Ernest Leroux, 1887; Jean-François BLADE, *Contes et proverbes populaires recueillis en Armagnac*, A Franck, 1867, Marcelle DELPASTRE, *Contes populaires du Limousin*, 3.e série, Tulle, Limouzi, 1978. Não encontramos nelas nada de interesse para o nosso tema.

faço eu deste vintém.’ ‘Vai comprar um vintém de pêras.’ ‘Oh! é preciso tirar-lhe o pé.’ ‘Compra um vintém de maçãs.’ ‘Também é necessário tirar-lhes o pé.’ ‘Compra um vintém de nêspas.’ ‘Tem muitos caroços.’ ‘Pois bem! Compra figos.’ ‘Sim, vou já.’ Comprou três quilos. Foi comê-los para a janela da cozinha. Só já tinha dois figos. O penúltimo caiu no jardim. Disse: ‘Não o vou buscar, porque o papão me come.’ No ano seguinte cresceu uma grande figueira no jardim. Pitchin-Pitchot subiu à figueira a comer figos. De repente apareceu um grande papão com um saco ao ombro. ‘Menino, deita-me um figo.’ O menino deitou-lhe um figo que se esmagou em terra. ‘Deita-me outro.’ Pitchin-Pitchot não quis dar-lho. O papão não esperou e disse: ‘Ramo, abaixa-te.’ O ramo abaixou-se, o menino caiu no saco. Tendo andado muito, muito tempo, o papão teve sede. Pôs o saco num canto e afastou-se. Pitchin-Pitchot, não ouvindo mais nada, pegou na sua faca, rasgou o saco, saiu, encheu o saco de pedras, tornou a cozê-lo, e depois subiu para o tecto da casa do papão e escondeu-se detrás da chaminé. O papão chegou a casa todo contente, com o saco às costas. ‘Catarina, diz ele à mulher, prepara uma grande panela. Apanhei Pitchin-Pitchot.’ Subiu as escadas, esvaziou o saco na panela: zás! as pedras partiram tudo. Pitchin-Pitchot no tecto rebentava de riso. O papão, ouvindo-o, saiu. ‘Ah, meu maroto, como fizeste para subir aí para acima?’ ‘Peguei em todas as panelas, todas as caçarolas, todos os pratos que, empilhados me permitiram chegar aqui.’ O papão pegou em todas as panelas, todas as caçarolas, todos os pratos e subiu. Zás, trás, tudo se desmoronou. O papão em fúria gritou: ‘Enganaste-me. Como fizeste?’ ‘Peguei numa longa barra de ferro em brasa. Sentei-me [nela] e é tudo.’ O papão fez o mesmo. Mas a barra enfiou-se-lhe no corpo e morreu.»⁶¹⁵

Numa primeira leitura, este texto parece muito distante das temáticas desenvolvidas na história da carochinha. De facto, após um início em que parece haver, embora com personagens e símbolos invertidos, alguma semelhança entre ambas as narrativas – o herói, um menino, decide-se, por conselho da mãe, a comprar figos com o dinheiro encontrado –, o T7.1 deriva rapidamente para a temática diferente, a da luta do herói com um ogre. A questão da utilização do dinheiro tem, com efeito, um sentido diferente em cada um dos textos. A sua decisão pelos figos apenas resulta de que os pode comer totalmente, o que não pode fazer com as frutas alternativas – pêras, maçãs ou nêspas – a que tinha de tirar o pé ou as sementes. A hesitação na escolha, três vezes assinalada, nada tem, pois, a ver com o segundo termo da oposição {comer / vestir}.

O texto está, com efeito, centrado na personificação e simbolização de duas formas extremas de comer. Começa por dizer que o nosso herói é *friand* de coisas boas: de três quilos de figos apenas deixa dois figos, o que corresponde obviamente a comer exageradamente. Mas não é totalmente guloso, pois deixa cair um dos figos no campo do ogre, o que corresponde a dar-lho. Este figo faz toda a diferença, pois o redime da gulodice absoluta que o tornaria semelhante ao papão. Este, com efeito, come segundo modos não avalizados pela cultura: começa por assimilar o menino a um figo ao metê-lo no saco, e preparava-se para lhe «chamar um figo», como diz o povo – o que implicaria comer e regalar-se – não fora o caso de ter sido enganado pelo menino. O papão está, pois,

⁶¹⁵ Paul DELARUE, *Le conte populaire français*, I, pp. 328-9.

totalmente dominado pelo desejo de comer. E tanto assim é que em sua casa, tenta subir por «todas as panelas, todas as caçarolas, todos os pratos» – ou seja todos os objectos donde pode retirar comida definida pela cultura como correcta –, para agarrar o menino que está para além do seu alcance. A sua fome descontrolada leva-o, de resto, a não ter cuidado na obtenção desse alimento inadequado.

Numa palavra, das três formas possíveis de consumpção de alimentos – {moderada | exagerada | canibal} – a história documenta as duas últimas, representadas respectivamente por Pitchin-Pitchot e pelo ogre. Ora, se compararmos estes dados com os da história da carochinha verificamos que Pitchin-Pitchot de certa maneira se assemelha ao rato e é o contrário da carochinha, como se a mudança de género de quem encontra o dinheiro implicasse a transformação da natureza sociológica do actor.

Se bem analisarmos o que o Pitchin-Pitchot e o ogre fazem, notaremos que o aspecto mais significativo dos seus gestos está no final em que o papão é enganado duas vezes pelo herói acerca de como subir para o tecto da casa. Na primeira, este sugere-lhe que junte elementos díspares (de conotação feminina) – panelas, caçarolas e pratos – que se desmoronam; e na segunda, que se sente numa barra de ferro (obviamente fálica), em brasa. O resultado é que o papão fica empalado e morre.⁶¹⁶

Pode-se perguntar se esta divisão dos instrumentos utilizados em termos de género simbólico não será intencional. Não parece haver dúvida de que o sentar-se na barra de ferro remete para o rei da história da carochinha (alter-ego do João Ratão), o qual também morre nas brasas, em circunstâncias próximas simbolicamente do empalamento. A implicação {comer → morte}, encontrada na nossa tradição, está, pois, igualmente no centro da história de Pitchin-Pitchot. As duas narrativas seriam, pois, idênticas no que se refere a uma das mensagens finais da história da carochinha: comer exagerada e indevidamente conduz à morte. No entanto a definição do que é indevido não coincide: na carochinha, corresponde a comer solitária e exageradamente, ou seja não culturalmente, bens destinados à boda; em T7.1, a comer anticulturalmente, ou seja canibalescamente, já que da cultura dos povos «civilizados» consta que não se podem comer seres humanos.

Esta leitura revela, pois, que, urdindo uma teia muito diferente da que é tecida nas narrativas sobre enlances animais, nas tradições francesa e portuguesa estão desenhadas formas simbólicas muito semelhantes no que se refere ao primeiro termo da oposição {comer / vestir}, o único que faz sentido ser desenvolvido numa história de papões enganados. Dos seus contextos diferentes emergem, pois, estruturas que não são totalmente alheias umas relativamente às outras, embora os pontos em que se tocam não fossem imagináveis. Mas o simples facto de haver contacto e de se lhes poder ver alguma racionalidade é um indicador da profundidade da mensagem e da autenticidade dos meios usados para a transmitir.

⁶¹⁶ Esta análise mostra que a classificação feita por Paul DELARUE (*op. cit.*, I, p. 328) deste conto entre o do Tipo 327C – que Aarne-Thompson sintetizam na fórmula: «O diabo (feiticeira) leva o herói para casa num saco. A mulher ou a filha devem cozinhá-lo, mas são elas próprias lançadas para o forno» – não faz inteira justiça ao seu conteúdo. De facto, o herói nada tenta em relação à mulher e à filha e apenas trapaceia o papão, levando-o a empalar-se, temática que evoca um contexto que está muito para além da simples troca de personagens assadas no forno.

O luto dos familiares da ratinha

A seguir a este texto em que a imagem de um hábil deceptor contraria as tendências de um ogre primitivo que simboliza todas as formas excessivas de comer, vem um outro, da mesma tradição, que reduz a dimensão mítica e esvazia a relação {comer → morte}. Tudo nele é explicado naturalmente. Assim a morte que no T7.1 afectava um ogre telúrico, no texto apresentado em seguida, proveniente da Lorena, retrata uma experiência vulgar da vida animal. Mas isso não impede que remeta para um contexto muito mais próximo da história da carochinha do que o comentado anteriormente.

T7.2: A ratinha

«Um dia uma ratinha foi ceifar com a mãe. Esta mandou-a voltar a casa para fazer sopas. Estando a ratinha a fazê-las, caiu no pote e afogou-se. A mãe ficou desolada e começou a chorar. A cremalheira⁶¹⁷ diz-lhe: ‘Rata porque choras tu.’ ‘A ratinha morreu: eis porque choro.’ ‘Pois bem, disse a cremalheira, vou ranger os dentes.’ A vassoura disse à cremalheira: ‘Afinal porque ranges os dentes?’ ‘A ratinha morreu, a rata chora, eis porque ranjo os dentes.’ ‘Pois bem, disse a vassoura, vou desencabar-me.’ A porta disse à vassoura: ‘Porque te desencabas?’ ‘A ratinha morreu, a rata chora, a cremalheira range os dentes: eis porque me desencabo.’ ‘Pois bem, diz a porta, eu saio dos gonzos.’ ‘O estrume diz à porta: ‘Porque saís dos gonzos?’ ‘A ratinha morreu, a rata chora, a cremalheira range os dentes, a vassoura desencaba-se: eis porque saio dos gonzos.’ ‘Pois bem, diz o estrume, eu vou espalhar-me.’ O carro diz ao estrume: ‘Porque é que te espalhas?’ ‘A ratinha morreu, a rata chora, a cremalheira range os dentes, a vassoura desencaba-se, a porta sai dos gonzos: eis porque eu me espalho.’ ‘Pois bem, vou recuar para o bosque.’ As folhas disseram ao carro: ‘Porque recuas tu para o bosque?’ ‘A ratinha morreu, a rata chora, a cremalheira range os dentes, a vassoura desencaba-se, a porta sai dos gonzos, o estrume espalha-se: eis porque recuo para o bosque.’ ‘Pois bem, dizem as folhas, nós vamos cair.’ ‘A carpa [árvore]⁶¹⁸ diz às folhas: ‘Porque é que caís?’ ‘A ratinha morreu, a rata chora, a cremalheira range os dentes, a vassoura desencaba-se, a porta sai dos gonzos, o estrume espalha-se, o carro recua para o bosque: eis porque nós caímos.’ ‘Pois bem, diz a carpa, eu vou rachar-me.’ Os pássaros disseram à carpa: ‘Porque é que te rachas?’ ‘A ratinha morreu, a rata chora, a cremalheira range os dentes, a vassoura desencaba-se, a porta sai dos gonzos, o estrume espalha-se, o carro recua para o bosque, as folhas caíem: eis porque eu me racho. ‘Pois bem, disseram os pássaros, nos vamos afogar-nos na fonte.’⁶¹⁹

⁶¹⁷ Sobre a importância da cremalheira no Limousin, veja-se o que Marcelle DELPASTRE (*op. cit.*, pp. 75-6) diz: «Celui qui n'avait rien, pas même un bout de terre où poser son cul, quelquefois il se faisait une cabane. Pourvu que personne ne lui ait rien dit avant, aussitôt qu'il avait fait le feu à l'intérieur, aussitôt que la cheminée avait fumé, il était chez lui. [...] Quand un fermier, ou un métayer, se déplaçait, il n'oubliait pas d'emporter sa crémaillère, et son premier geste en son nouveau logis était de la pendre dans la cheminée. D'ailleurs, quand il faisait son inventaire, le premier objet porté sur rôle était la crémaillère.»

⁶¹⁸ Trata-se de uma árvore da família das amentáceas, a qual está associada à saúde. A expressão francesa «se porter comme un charme» significa, com efeito, gozar de excelente saúde.

⁶¹⁹ Emmanuel COSQUIN, *Contes populaires de Lorraine*, II, Paris, F. Vieweg, s.d. [1887(?)], 2^{ème} tirage, pp. 304-5.

Uma primeira observação a respeito desta narrativa, por comparação com as da tradição portuguesa mais antiga da história da carochinha, é que são têm pontos de contacto na lengalenga, a que, de resto, o texto francês está quase reduzido, já que a parte contística está sintetizada na breve introdução que menciona ter-se uma ratinha afogado ao fazer sopas a mandado da mãe. Por conseguinte, os conflitos ontológicos e caracterológicos que caracterizam, na nossa tradição, as relações bissexuais no casamento, estão transformados, na francesa, em gestos de entendimento entre mãe e filha, as quais têm como única preocupação arranjar e preparar o alimento de que necessitam. A narrativa nada diz, com efeito, à semelhança do texto comentado no ponto anterior, acerca do vestuário e das temáticas a ele associadas.

A mensagem está, pois, consignada à lengalenga na qual, entre a primeira personagem (a ratinha que cai no pote e se afoga), e a última (o passarinho que sofre o mesmo destino na fonte, num mimetismo claramente procurado pelo mitógrafo), foram colocados vários seres na intenção de preencher uma espécie de vazio tópico ou lógico. O seu elenco completo, comparado com o da versão de referência é o seguinte:

Tabela 7.1. Actores da lengalenga lorena e da carochinha

T7.2:ratinha>rata>cremalheira>vassoura>porta>estrume>carro>folhas>árvore>passarinhos>fonte
V1: ratão>carochinha>tripeça>porta>trave>pinheiro>passarinhos>fonte>meninos>rainha>rei

Nesta formalização pode-se pôr em dúvida se o elemento «fonte» da lengalenga lorena é um actor ou apenas um adereço. Considerámo-la um actor, não porque tenha uma acção específica no texto, mas porque tal aconteceria se a lengalenga fosse continuada como acontece noutras em que o tríptico em que se encontra não é o último. Tomando, pois, a série como correspondente ao texto, os actores que se associam ao lamento da rata podem ser classificados em três categorias de três elementos cada: «casa» (cremalheira > vassoura > porta); «quintã» (estrume > carro > folhas) e «natureza» (árvore > passarinhos > fonte), com o que se obtém, em termos estruturais, um esquema semelhante ao da V1.

A validade desta categorização decorre da proximidade interna dos significados do primeiro e último tríptico do T7.2 e do seu paralelismo, respectivamente, com a primeira e terceira categorias da V1. De facto, os elementos escolhidos para representar a «casa» são, do ponto de vista simbólico, equivalentes nos dois textos: a cremalheira (a qual por metonímia designa a panela) está em vez da tripeça, e a vassoura, em vez da trave. E no que se refere à «natureza», até os termos são idênticos.

Entre estes dois grupos de três elementos cada foi colocado um outro a que atribuímos o código «quintã». Este acrescento pode ser considerado perfeitamente lógico se tomarmos a estrutura tripartida de três elementos como «original» e considerarmos que a categoria «sociedade» não faria sentido nesta série onde o género não é estruturante nem há qualquer tipo de sociabilidade heterossexual. Assim, posto perante a necessidade de preencher o vazio deixado pela eliminação das referências à «sociedade», o mitógrafo terá procurado uma ligação entre a «casa» e a «natureza», encontrando, por um lado, um mediador, o carro, e, por outro, dois elementos que estabelecem a relação directa entre a casa – cujo lixo é usado para fazer estrume – e as folhas que, carregadas da natureza, também servem para o mesmo fim.

A tríade assim construída, ao mesmo tempo que dá uma forte coloração rural a toda a lengalenga, estabelece uma passagem de uma «casa» humanizada para uma natureza «natural»; o que nos confirma na ideia de que o contista popular francês também estava seduzido pela estrutura. De facto, a perfeição e a lógica do esquema utilizado não pode ser atribuída a um simples mecanismo de produção, pois nele está em operação o afeiçoamento criterioso das formas veiculantes do sentido. Não se pode, com efeito, deixar de reparar em que tudo isto foi feito para que o último actor da lengalenga corresponda, pela sua acção, ao primeiro, de quem é um alter-ego, segundo o princípio do diferimento da predicação, e para que a tríplice estrutura de três actores, mais perfeita que a dupla tríade, seja mantida.

Mas esta identidade de preocupações estruturais não faz com que a problemática geral do T7.2 seja semelhante à da história da carochinha. Na realidade, a questão central destes textos é muito diferente, possivelmente porque os actores principais do T7.2 nem são de sexo diferente nem se casam, pois são duas fêmeas ligadas por laços de consanguinidade. Além disso, o contexto da história não implica qualquer festividade. Restringe-se à obtenção do que se pode comer (ceifa), e à sua preparação (sopas) e absorção. Não ultrapassa, pois, o quadro simbólico que encontramos em Pitchin-Pitchot, limitando-o mesmo nas suas referências.

Tudo isto leva à conclusão de que estamos perante uma pura lengalenga de arquitectura simbólica simples, referindo-se as suas homologias apenas aos actores do princípio e do fim; e não existe nela quaisquer resquícios da especularidade complexa encontrada noutras. A sua mensagem é apenas uma, expressa no destino – a morte – da ratinha e dos passarinhos. A única transferência de sentido faz-se pois do âmbito ctónico para o aéreo, o que corresponde a uma extensão – que diríamos de primeiro grau – de pequena amplitude simbólica. E estabelecendo que os dois seres homólogos morrem, os demais actores não fazem mais do que preencher o espaço que vai da terra ao ar, para depois retornar às profundidades da terra, na fonte. Por outro lado, não existe no texto nenhuma ressonância traumática da morte; e com razão: não havendo casamento e a correspondente categoria «sociedade», seria ilógico introduzir explicitamente uma temática que só faz sentido num contexto de relações sexualizadas.

Dois casamentos de piolhos e pulgas

Perguntámo-nos se estas deduções não passam de elucubrações em que a lógica foi distendida até ao limite da sua resistência, à maneira do elástico de uma fisga de criança com se prepara o tiro certo e forte, ou se, pelo contrário, elas são comprovadas através de narrativas de casamentos inviáveis (de seres de espécie diferente), que remetam para o intertexto alargado da história da carochinha. Fomos, por isso, procurar na tradição francesa outras narrativas em que fosse realizado o casamento de dois animais diferentes, na certeza de que, se as encontrássemos e se elas corroborassem as deduções feitas, teríamos boas razões para as aceitar como correctas pois mostrariam a consistência e a complementaridade simbólica dos textos desta tradição; o que sendo, à partida, racional e quase intuitivo, tem vantagem em ser comprovado.

Por sorte, depararam-se-nos dois textos que, respondendo exactamente a estas preocupações, obrigam a fazer algumas considerações suplementares à temática do trauma, várias vezes abordada mas nunca suficientemente ilustrada.

T7.3: O piolho e a pulga I

«Um dia, o piolho e a pulga quiseram passear. Quando iam pelos campos eis que viram uma grande nuvem a aproximar-se. O piolho diz à pulga: ‘Vai chover, vamos voltar. Eu, por mais que me apresse, não corro suficientemente depressa, molhar-me-ei sempre, irei lentamente. Tu vai sozinha, tens grandes pernas, chegarás a casa antes da chuva, e farás papas⁶²⁰ enquanto me esperas. A pulga pôs-se a caminho, saltando, saltando. Chegou depressa a casa. Acendeu o lume, preparou as papas e pô-las a cozer no caldeirão. Mas eis que ao enchê-lo, caiu dentro e afogou-se. Um pouco depois o piolho volta: ‘Ah, que frio! que frio! estou todo molhado. Pulga, onde é que estás? Vem dar-me papas; comê-las-ei ao aquecer-me.’ Por mais que gritasse, a pulga não respondia. Pôs-se a procurá-la e, vendo que não estava lá, pegou numa colher e tirou uma pratada de papas. Mas eis que à primeira colherada, ele trinca a pulga. ‘Ah! que desgraça! A pulga foi trincada? Que vou fazer? Não fico aqui, vou-me embora.’ Quando estava na rua, partiu pelo Vale-de-Trás. Passou diante de uma gelosia, e a gelosia disse-lhe: ‘Que é que tens tu, piolho?’ ‘A pulga foi trincada.’ ‘Pois bem, eu vou bater.’ Quando chegou diante da casa do pai Vaudin,⁶²¹ o galo disse-lhe: ‘Que é que tens tu, piolho?’ ‘A pulga foi trincada e a gelosia range.’ ‘Pois bem, eu vou cantar.’ Voltou por diante da casa de Lorange⁶²² e o estrume disse-lhe: ‘Que é que tens tu, piolho?’ ‘A pulga foi trincada, a gelosia range, o galo canta.’ ‘Pois bem, eu vou dançar.’ Um pouco mais longe, estava junto da casa do Snr Sourdat⁶²³ que estava a fazer azeite. Estava lá uma mulher que saiu com duas cântaras. A mulher disse-lhe: ‘Que é que tens tu, piolho?’ ‘A pulga foi trincada, a gelosia range, o galo canta, o estrume dança.’ ‘Pois bem, eu vou partir as duas cântaras.’ Ainda mais longe encontrou-se diante do Grande-Forno.⁶²⁴ O tio Quentin estava justamente a aquecê-lo para enfiar o pão e remexia a lenha que ardia, com o seu rasoio. O tio Quentin disse-lhe: ‘Que é que tens tu, piolho?’ ‘A pulga foi trincada, a gelosia range, o galo canta, o estrume dança e a mulher partiu as duas cântaras.’ ‘Pois bem, eu vou meter o rasoio no c.’»⁶²⁵

T7.4: O piolho e a pulga II

O piolho e a pulga estão casados. O piolho dirige-se ao campo, ficando a pulga a preparar o jantar. Põe o caldeirão ao fogo e enche-o de papas. Começa a saltar pela cozinha e meteu dentro a pata para provar as papas. Calcula mal o salto e cai no caldeirão onde morre queimada. Pela tarde, o

⁶²⁰ *Gaillées*, segundo o autor, é uma «massa (pâte) cozida em leite».

⁶²¹ O pai da contadora.

⁶²² Uma pessoa da aldeia.

⁶²³ Outra pessoa da aldeia.

⁶²⁴ Nota de Cosquin : «o forno banab».

⁶²⁵ Emmanuel COSQUIN, «Contes populaires lorrains recueillis dans un village du Barrois à Montiers-sur-Saulx (Meuse)», *Romania*, 6, 1877, pp. 245-6. Mesmo texto em ID., *Contes populaires de Lorraine*, I, Paris, F. Vieweg, s.d. [1887(?)], 2^{ème} tirage, pp. 201-4.

piolho vem do bosque e não vendo a pulga começou a gritar: ‘Eh, pulga, onde estás?’ Depois foi ao caldeirão, meteu e colher e logo trouxe a pulga. Então começou a chorar à porta de casa. ‘Porque choras tu assim, piolho?’ perguntou a porta. ‘A pulga acaba de se afogar no cozido,’ respondeu ele gemendo mais. ‘Pois bem, eu saio dos gonzos!’, disse a porta. O piolho chorando sempre, foi para cima de uma estrumeira. ‘Porque é que choras tu?’ perguntou a estrumeira. ‘A pulga acaba de se afogar no cozido e a porta saiu dos gonzos!’. ‘Pois bem, eu espalho-me.’ O piolho chegou à estrada e um mulher que ia à fonte com duas cântaras. ‘Porque é que choras assim, piolho?’, perguntou-lhe ela. ‘A pulga acaba de se afogar no cozido, a porta saiu dos gonzos, e o estrume espalhou-se!’ ‘Pois bem, eu quebro as minhas duas cântaras’, disse a mulher lançando-as com força ao chão. O infeliz piolho continuou o seu caminho e não tardou a encontrar um sapateiro que se dirigia à cidade próxima. ‘Porque é que choras assim, piolho?’, perguntou ele. ‘A pulga acaba de se afogar no cozido, a porta saiu dos gonzos, o estrume espalhou-se, e a mulher quebrou as suas duas cântaras.’ ‘Pois bem, se é assim, disse o sapateiro, meto todas as minhas sovelas no c.»⁶²⁶

Provindo estes textos da mesma região, não admira que tenham muitos pontos em comum: idênticos personagens principais, piolho e pulga; partes contísticas mínimas e lengalengas desenvolvidas; séries de actores muito semelhantes; e o mesmo fim, o empalamento, para o último actor, o homem. Várias outras semelhanças poderiam ser assinaladas não fora a necessidade de as limitar em função da perspectiva em que são aqui aduzidas, a da sua intertextualidade relativamente à história da carochinha.

Comparando, com efeito, estes textos com as mais antigas versões desta história, verificamos terem o mesmo enquadramento genérico. Trata-se, com efeito de um casal de insectos de espécie e sexo diferentes que vivem na mesma casa, caindo um deles numa panela ao tentar fazer papas ou ao prová-las, morrendo e sendo lamentado pelo companheiro e por seres da «casa», da «natureza» e da «sociedade». Além disso, tal como na história portuguesa, desenvolvem o tema do trauma da não fecundidade. Pode-se, pois, dizer que ambos colocam o mesmo problema filosófico da inviabilidade da geração inter-espécies e utilizam os mesmos procedimentos simbólicos que a história da carochinha.

Mas a par deste quadro genérico de semelhanças também existem diferenças notórias, relacionadas designadamente com o facto de em nenhum lado dizerem como é que o noivo foi escolhido (as histórias começam praticamente com a pulga a cair na panela) e com a representação simbólica das diferenças de natureza dos actores da lengalenga. Por outro lado, ao contrário do que sucede na história da carochinha, é a personagem feminina que morre, sendo o pranto feito pelo piolho. Mas estes pormenores têm mais a ver com a facilitação da interpretação do que com o significado último das histórias elas mesmas.

Mais relevante para o nosso propósito é, porém, o estudo da lengalenga final conjuntamente com a do T7.2, para o que faremos alguns apontamentos sobre as suas diferenças e semelhanças com as séries portuguesas, italianas e espanholas. Sintetizando as lengalengas dos T7.2, T7.3 e T7.4, obtém-se a seguinte Tabela.

⁶²⁶ Nerée QUEPAT, «Le pou et la puce, Conte du pays messin», *Melusine*, 1, 1878, cc. 424-5.

Mais digna de atenção é a presença do estrume nos três textos da tabela, o que fazendo sentido no T7.2, parece deslocado nos outros dois. O facto poderá ser explicado recorrendo à ideia de que se está perante uma contaminação textual não racionalizada. Nesta hipótese, o T7.3 guardaria, por razões de exigência formal, uma série mais original do que o T7.4. De facto neles é mantido um representante tanto da casa como da natureza; e os dois seres humanos restantes corresponderiam aos dois animais do início.

A tabela distingue, além disso, entre dois modelos cuja razão e racionalidade deve ser comentada. O Modelo A, mais amplo do que o Modelo B, termina por um elemento da natureza e refere-se a uma situação de coabitação de dois seres da mesma espécie, ligados por relações de consanguinidade. O segundo termina por uma mulher e um homem, dizendo a parte contística respeito à coabitação entre dois seres de espécie diferente em situação supostamente matrimonial.

Mas isso não impede que o trauma seja igualmente significado em França, tal como em Portugal e na Sicília, o que confirma algumas das conclusões anteriores: o homem e mulher ou a rainha e o rei apenas transpõem, psicológica e filosoficamente, para o âmbito humano o drama da infecundidade de dois seres de espécie diferente. Assim, no final das lengalengas dos T7.3 e T7.4, os respectivos actores, um forneiro e um sapateiro, empalam-se com os instrumentos do seu ofício, o rasoiro e as sovelas. Significando, pois, no essencial, a tradição francesa o mesmo que a portuguesa e a italiana, diz de uma forma muito mais

explícita o que apenas é sugerido naquelas: a emasculação e a inversão sexual. Por outro lado, reforça as ideias da complementaridade e homologia simbólica entre o reino animal e humano.

Mas estes paralelos não esgotam todas as situações de empalamento estudadas neste capítulo, já que também o papão do T7.1 tem o mesmo destino. No entanto, o contexto em que isso acontece nada tenha a ver com o casamento, mas sim, como se viu, com a tentativa de absorção de um ser que a cultura impõe que não possa ter esse fim. E entre o T7.1 e os T7.3 e T7.4 procede-se a uma transformação: do comer físico passa-se ao comer simbólico, em ambos os casos inconcluso.

Caso estes factos possam ser considerados suficientes para retirar algumas conclusões teóricas, dir-se-ia que a emasculação está associada tanto às relações contra-natura, como à absorção canibal de seres que a cultura define como não ingeríveis. Assim o trauma humano resultante de uma relação sexual inviável é simbolicamente idêntico ao empalamento do papão que come (à letra, que quer comer) o que não deve. E por detrás de tudo isto estaria que o equívoco entre emasculação e empalamento decorreria da equivalência {ânus = falo} bem como da continuidade {boca → ânus}, a boca necessitando de que o anus esteja fechado para que o comer possa ser útil. Também por esta via, pois, se vê que o comer físico e sexual se intersignificam.

Por outro lado, parece que, nos sons de fundo que percorrem esta sinfonia de horrores parece haver tons subliminares de condenação da bestialidade e da homossexualidade.

2. AS TRADIÇÕES ALEMÃ E INGLESA

Os textos das tradições alemã e inglesa a que se teve acesso não desenvolvem de forma significativamente diferente as temáticas em estudo. Reforçam, no entanto, algumas das conclusões deduzidas da tradição francesa, de que se podem considerar paralelos.

O pulguinho e a piolhinha de Grimm

O primeiro destes textos é retirado da colectânea dos irmãos Grimm. Dele damos em seguida uma tradução integral, não tanto porque tenha variantes muito diferentes dos textos já comentados mas porque, sendo uma das versões mais referenciadas, convém conhecer bem os termos com que coloca as questões em apreço.

T7.5: Pulguinho e piolhinha

«Uma piolhinha e um pulguinho⁶²⁷ viviam juntos, e preparavam em conjunto cerveja numa casca de ovo. A piolhinha caiu dentro e queimou-se, pelo que o pulguinho se pôs a chorar em altos gritos. A portinhola do

⁶²⁷ Na tradução inglesa deste conto (Jacob & Wilhelm GRIMM, *The Complete Illustrated Works*, London, Chancellor Press, 1996, pp. 124-6) os actores são: «The Spider and the Flea», a aranha e a pulga. As palavras do original são «Läuschen» e «Flöshen», respectivamente feminina e masculina (Cf. Brüder GRIMM, *Kinder und Hausmärchen*, ed. Ludwig Rother. Leipzig, Schmidt & Günther, 1943, pp. 123-5). Daí o género usado na tradução.

quartinho perguntou-lhe. ‘Que tens tu para chorar tanto, pulguinho?’ ‘É que a piolhinha queimou-se.’ A portinhola imediatamente se pôs a chiar. A vassourinha, no seu canto perguntou-lhe: ‘Que tens tu para chiar, portinhola?’ ‘Como não chiar’, diz a portinhola. A piolhinha queimou-se, / O pulguinho chora.’ Então a vassourinha começou a agitar-se terrivelmente. Passa uma carreta que pergunta: ‘Que tens para te agitar, vassourinha?’ ‘Podia eu ficar quieta?’ respondeu-lhe a vassourinha. A piolhinha queimou-se, / o pulguinho chora / e a portinhola chia.’ Então a carreta declarou: ‘Eu vou rolar.’ E pôs-se a rolar terrivelmente. Quando ela passou perto do estruminho, este gritou-lhe: ‘Que tens para rolar, carretinha?’ ‘Posso eu não rolar?’ respondeu a carreta.’ ‘A piolhinha queimou-se, / O pulguinho chora, / A portinhola chia, / A vassourinha agita-se.’ ‘E eu vou arder terrivelmente’ diz o estruminho, que se pôs a arder com uma alta chama clara. O arbusto, ao lado, perguntou-lhe: ‘Estrume, porque ardes tu?’ ‘Como poderei não arder?’ diz o estrume.’. A piolhinha queimou-se, / O pulguinho chora, / A portinhola chia, / A vassourinha agita-se, / A carreta rola.’ Então o arbusto decidiu: ‘Eu vou abanar-me.’ E abanou-se tanto e tão bem que fez cair todas as folhas. Vendo isto uma rapariguinha que chegava com a sua cantarinha perguntou: ‘Que tens para te abanar tanto, arbusto?’ ‘Como podia não me abanar?’, respondeu o arbusto? ‘A piolhinha queimou-se, [...] O estrume arde.’ ‘Se é assim’, diz a menina, eu vou partir a minha cantarinha.’ E partiu a cantarinha. A fontinha onde ia buscar água perguntou-lhe: ‘Porque fizeste para partir a cantarinha, menina?’ ‘Poderia não partir?’ respondeu a menina? ‘A piolhinha queimou-se, / O pulguinho chora, / A portinhola chia, / A vassourinha agita-se, / A carreta rola, / O estrume arde, / E o arbusto abana-se.’ ‘Pois bem, diz a fontinha, eu vou-me pôr a correr! E ela pôs-se a correr, a correr tão terrivelmente que afogou tudo na sua água: a menina, o arbusto, o estrume, o carrinho, a portinhola, a piolhinha e o pulguinho e todos quantos ali estavam.»⁶²⁸

A primeira constatação a fazer é que este texto se assemelha muito aos T7.2-T7.4 da tradição francesa, o que não surpreende inteiramente pois provêm de zonas que pertenceram à mesma unidade político-cultural. Esta tradição, é, por outro lado, diferente, em vários aspectos, das tradições latinas já estudadas. Mas não valerá a pena entrar no detalhe do que separa todas estas versões. Bastará assinalar que, mais uma vez, se está diante de uma lengalenga e não de um conto propriamente dito.

Passamos, por isso, à análise dos actores que figuram neste T7.5 juntamente com os do T7.2.

Tabela 7.3. Actores das lengalengas dos T7.2 e T7.5

T7.2:ratinha>rata>cremalheira>vassoura>porta>estrume>carro>folhas>árvore>passarinhos>fonte
T7.5:pulgo>piolha>>>>>>>>>porta>vassoura>carro>estrume>>>>>>arbusto>rapariga>fonte

A comparação destas séries de actores com os do Modelo B da Tabela 7.2 põe em evidência que a lengalenga grimmiana se aproxima mais do T7.2 do que dos T7.3 e T7.4, terminando com a fonte e sem nenhuma referência ao homem e à sua radical acção de emasculação, como seria de esperar em função da hipótese antes avançada, por se tratar de

⁶²⁸ Jacob et Wilhelm GRIMM, *Les contes, Kinder und Hausmaerchen*, I, Paris, Flammarion, 1986, pp. 181-3.

um casamento infecundo de dois seres de espécies diferentes. Em vez disso, no texto grimmiano apenas figura a fonte «a correr, a correr tão terrivelmente que afogou tudo na sua água: a menina, o arbusto, o estrume, o carrinho, a portinhola, a piolhinha e o pulguinho e todos quantos ali estavam», numa demonstração de poder que tudo arrasa. Este final faz, de resto, lembrar os eventos da V64, de origem brasileira, mais explícita ainda na descrição da tempestade que fez com que o mundo, certa vez, acabasse porque o rato morreu cozido no feijão. Mas tanto a V64 como o T7.5 apenas exprimem de forma explícita e dramática o que todas as versões cumulativas dizem por símbolos: que a morte dos seres que não podem reproduzir-se, põe em causa a reprodução de todos os outros. A infecundidade de alguns é problema de todos, pois todos podem vir a sofrer da mesma deficiência.

As semelhanças entre os T7.5 e T7.2 são, porém, mais importantes do que as já referidas, já que em ambas as séries se encontram tanto a porta e a vassoura como o carro e o estrume. Todavia, relativamente ao T7.2, o T7.5 tem a menos a cremalheira e as folhas. Certo é que isso poderia ter ocorrido por razões circunstanciais (por ex., o contista esqueceu-se momentaneamente de um ponto do seu conto), ou porque a tradição não considerou importante o problema da estrutura. Seja como for, o texto grimmiano tem menor beleza formal do que o T7.2.

A explicação mais simples para estas diferenças é que não resultam de qualquer intenção precisa: a árvore é transformada em arbusto porque tanto valeria uma coisa como outra; e a porta troca de lugar com a vassoura, e o carro com o estrume, porque a ordem seria irrelevante. No entanto, ao longo desta investigação, temos estado atentos – e com resultados interessantes – à importância dos pormenores aparentemente irrelevantes, tendo chegado à conclusão de que os melhores textos são os mais rigorosamente estruturados. Considerámos, pois, conveniente verificar se as mudanças verificadas no T7.5 foram feitas em função de um paradigma lógico substitutivo da estrutura ternária, mais perfeita e, porventura, mais antiga.

Recorrendo à noção de género simbólico, podemos testar a hipótese de estas alterações serem intencionais. Classificando, com efeito, os actores em função deste critério e atribuindo ao estrume o género feminino, como parece correcto fazer, por evocar as regras da mulher, chegamos à seguinte sequência: {m > f > f > m > m > f > f > f > f}. A série estaria, pois, organizada em grupos binários que se sucedem alternadamente, do masculino para feminino e vice-versa, até ao último grupo que repete o género simbólico da estrutura binária anterior. O significado disso seria, tendo como boa a dedução feita a propósito da lengalenga da carochinha, a prevalência do género feminino sobre o masculino. Mas estes conceitos, embora justifiquem algumas das mudanças feitas, têm frágil suporte factual e teórico. De qualquer maneira, a nova série mostraria uma elegância estrutural incompatível com uma série constituída *ad hoc*.

Não havendo argumentos objectivos que sustentem a validade destes resultados, a sua aceitação apenas se funda numa espécie de crença, alicerçada nas análises feitas, de que todas as boas lengalengas são exercícios estéticos altamente elaborados. De facto, o que é belo é verdadeiro; e, por ser verdadeiro, é significativo, pelo menos em termos formais. A lengalenga grimmiana ficaria assim incluída no número das boas lengalengas.

Mas estes resultados não são totalmente coerentes. Se, com efeito, os T7.2-T7.5 têm um claro parentesco entre si, todos mencionando o estrume, também é claro que o que é lógico no T7.2, é, nos restantes, uma remanescência fora do lugar. Por isso não se pode pôr de lado a ideia de que o texto grimmiano tenha resultado do manuseamento de um modelo anterior, que seguiria regras semelhantes às que levaram à feitura do T7.2.

O que mais surpreende, no entanto, no texto alemão é que não concretiza a hipótese de que os casamentos de seres de espécie diferente devem ter um final onde os humanos se associam a essa incomunicabilidade tornando-se eles próprios voluntariamente infecundos, na sequência de um trauma que resume toda a dor da natureza pela não reprodução de dois seres. Tratar-se-á de um esquecimento do narrador que não terminou o conto de forma semelhante aos do modelo B da Tabela 7.2?

Para circunscrever melhor esta questão e as que estão relacionadas com ela convirá examinar outros textos.

Um texto da tradição inglesa

O resumo seguinte provém da tradição inglesa, onde é conhecida pelo título de «Titty Mouse and Tatty Mouse».

T7.6: As ratinhas Titty e Tatty

«Titty e Tatty viviam ambas numa casa. Cada qual foi pedir emprestada uma espiga de milho e cada qual fez um pudim. A ratinha Tatty pôs o pudim dela na panela a cozer. Mas quando Titty foi para colocar lá o dela, a panela virou-se e morreu escaldada. Então Tatty sentou-se a chorar. E uma tripeça disse: ‘Tatty, porque choras?’ ‘Titty morreu, disse Tatty, e por isso eu choro’. ‘Então, disse a tripeça, eu salto’, e a tripeça saltou. E uma vassoura, no canto da sala, disse: ‘Tripeça porque saltas?’. ‘Oh, disse a tripeça, Titty morreu e Tatty chora e assim eu salto’. ‘Então, disse o espanador, eu varro’, e a vassoura começou a varrer. E disse a porta: ‘Vassoura, porque varres?’ ‘Oh, disse a vassoura: Titty morreu e Tatty chora, a tripeça salta e assim eu varro’. ‘Então eu abri-me-ei’, disse a porta, e a porta abriu-se. E disse a janela: ‘Porta, porque te abres?’ Oh, disse a porta: ‘Titty morreu e Tatty chora, a tripeça salta, a vassoura varre, e assim eu abro-me’. ‘Então eu, disse a janela, vou ranger’, e a janela rangeu. Ora havia um velho banco fora da casa, e quando a janela rangeu, o banco disse: ‘Janela, porque ranges?’ ‘Oh, disse a janela, Titty morreu e Tatty chora, a tripeça salta, a vassoura varre, a porta abre-se e assim eu ranjo’. ‘Então, disse o velho banco, eu vou correr à volta de casa’, e o velho banco correu à volta de casa. Ora havia ali uma grande noqueira que crescia perto da casa e a árvore disse ao banco: ‘Banco, porque corres em volta da casa?’ ‘Oh, disse o banco, Titty morreu e Tatty chora, a tripeça salta [...] e assim eu corro à volta de casa’. ‘Então, disse a noqueira, eu deixo cair as minhas folhas’, e a noqueira deixou cair todas as suas belas folhas verdes. Ora havia um passarinho pousado num ramo da árvore e quando as folhas caíram, ele disse: ‘Noqueira, porque deixas cair as folhas?’ ‘Oh, disse a noqueira, Titty morreu e Tatty chora, a tripeça salta [...] e assim eu deixo cair as folhas’. ‘Então, disse o passarinho, eu depeno todas as minhas penas’, e depenou todas as suas belas penas. Ora uma rapariguinha caminhava debaixo, levando um pote de leite para a ceia de seus irmãos e

irmãs e quando viu o pobre passarinho a depenar-se todo, disse: 'Passarinho, porque te depenas todo?' 'Oh, disse o passarinho, Titty morreu e Tatty chora, a tripeça salta [...] e assim eu depeno-me todo'. 'Então, disse a rapariguinha, eu derramo o leite', e deixou cair pote e derramou o leite. Ora estava um velho perto no cimo de uma escada arranjando o colmo, e quando viu a rapariguinha a derramar o leite disse: 'Rapariguinha, porque é que derramas o leite, os teus irmãozinhos e irmãzinhas têm de passar sem ceia?' Então a rapariguinha disse: 'Titty morreu e Tatty chora, a tripeça salta e a vassoura varre, a porta abre-se e a janela range, a velho banco corre à volta da casa, a noqueira deixa cair as folhas, o passarinho depena-se todo e assim eu derramo o leite'. 'Oh, disse o velho, então eu caio da escada e parto o pescoço'; e assim ele caiu da escada e partiu o pescoço; e quando o velho partiu o pescoço, a noqueira grande caiu ruidosamente, e virou o banco e a casa, e a casa ao cair deitou fora a janela e a janela deitou fora a porta e a porta virou a vassoura, e a pobre ratinha Tatty ficou sepultada debaixo das ruínas'»⁶²⁹

Embora, em função das características da língua inglesa, não seja fácil distinguir o género das personagens principais, é possível identificá-lo indirectamente a propósito dos pudins que cada uma delas põe a cozer, já que é utilizado o termo «her» ou «hers». A identidade feminina concorda, aliás, com o facto de não se diferenciarem nas respectivas tarefas, ambas indo em busca de espigas e ambas fazendo os seus pudins. Não há, pois, dúvida de que se trata de duas ratinhas. O viverem juntas não significa que constituam um casal mas apenas que estão unidas por um laço qualquer que as leva a habitar na mesma casa. Por isso, surpreende, em função dos resultados que temos vindo a acumular, que a morte de um dos membros deste agrupamento doméstico não matrimonial dê lugar à quebradela do pescoço por parte do velho.

De forma a examinar mais cabalmente a questão, comparemos algumas das séries apresentadas neste capítulo – lorena, metziana, grimmiana – juntamente com a e v1 em termos da estrutura e da sequência lengalengática, tal como está na Tabela 7.4.

Tabela 7.4. Actores das lengalengas francesa, alemã e inglesa

T7.2:ratinha>rata>cremalheira>vassoura>porta>estrume>carro>folhas>árvore>passarinhos>fonte
T7.5:pulgo>piolha>>>>>>>>>porta>vassoura>carro>estrume>>>>>arbusto>rapariga>fonte
T7.6:ratinha>ratinha>tripeça>vassoura>porta>janela>banco>noqueira>passarinho>rapariga>velho
V1: ratão>carochinha>tripeça>porta>trave>pinheiro>passarinhos>fonte>meninos>rainha>rei

O que imediatamente se nota nesta tabela é que, das séries reportadas, a que mais se assemelha à lengalenga inglesa é a portuguesa, já que os pontos de contacto explícitos com as outras versões apenas se estendem à vassoura e à porta. No entanto, o T7.6 não tem o mesmo rigor organizativo da v1. Não interessa, porém, entrar no detalhe das semelhanças ou das diferenças existentes entre estas versões, ou determo-nos nas questões ligadas à sua organização. Apenas assinalamos que no texto inglês estão presentes todas as categorias da nossa versão de referência. Mas a sua composição não parece seguir nenhum dos esquemas

⁶²⁹ J. O. HALLIWELL, *The Nursery Rhymes of England* (1842), in Neil PHILIP, *The Penguin Book of English Folktales*, London, Penguin, 1992, pp. 212-4. Cf. também Joseph JACOBS, *English Fairy Tales*, New York, Dover Publications, 1967, pp. 77-80.

encontrados até aqui: a «casa» tem cinco elementos, enquanto que a «natureza» e a «sociedade», apenas são representadas por dois cada uma.

Deixando de lado a procura de eventuais justificações para a superabundância de elementos ligados à «casa», que possivelmente nos levaria a um impasse, centremo-nos naquilo que o texto inglês tem de mais original – o comportamento do velho que cai da escada e parte o pescoço – o qual faz lembrar o T6.19, onde outro velho se degola.

Segundo as conclusões anteriores, este comportamento, assimilável à emasculação, só faria sentido caso significasse, como na tradição portuguesa e noutras, que a impotência do rei ou do velho são um trauma pela morte do ratinha, morte esta que seria assim elevada a um nível superior de significação. No entanto, nesta lengalenga, a morte do velho acontece mesmo quando se dá a morte de uma ratinha que vivia numa comunidade de seres do mesmo género e da mesma espécie. A ideia de que partimos não é, pois, sustentada por este texto, tal como não o foi pelo grimmiano. De facto, para que as coisas fossem coerentes era necessário que o que se encontra no texto inglês estivesse no alemão, e vice-versa. Além disso, a prevalência do género simbólico feminino, deduzida a propósito do texto grimmiano, não se coaduna com o facto de que quem morre é a personagem feminina e não a masculina.

Forçoso é, pois, dizer que, ou a teoria está mal deduzida, ou não se aplica universalmente, ou que os mitógrafos utilizam diversos procedimentos, nem sempre coerentes, ou ainda que os contistas se enganaram e introduziram incorrecções e incoerências na tradição recebida. Qualquer destas hipóteses resolveria os problemas colocados. A mais simples e mais fácil de aceitar é a relativa às regras antes propostas, que nem seriam universais nem se aplicariam em todas as circunstâncias. A segunda hipótese insistiria em que os contadores grimmiano e inglês não observaram as formas de produção lengalengática que seriam idênticas às deduzidas na análise, ou então que não deram atenção à diferença de espécie entre o pulgo e a piolha e à semelhança de género entre Titty e Tatty. No mesmo sentido, poderíamos supor que o texto grimmiano foi objecto de uma censura semelhante à praticada por alguns editores portugueses no final da história da carochinha, antes referida. Quanto à última hipótese, a desatenção dos mitógrafos e contistas, sempre possível, é demasiado fácil para ser considerada.

Não havendo mais elementos de facto do que os já apresentados e sendo eles insuficientes para dirimir a questão, seguimos a regra de ouro de nos atermos ao texto e à sua verdade. Por isso, apenas podemos dizer que estamos perante modelos não congraçáveis, e que, na pluralidade de percepções a que os mitógrafos dão corpo, as formas escolhidas nem sempre são coerentes. Isto leva à conclusão que, na percepção que os mitógrafos fazem da questão, os casamentos inter-espécies nem têm, nem têm de ter, um desenlace final traumático para os actores humanos. Ao invés, as associações familiares podem provocar, por simpatia ontológica, a morte dos humanos.

Mas isso não obsta a que teoricamente faça *mais* sentido um final traumático para as uniões contra-natura do que para todas as outras. É, com efeito, de toda a conveniência, do ponto de visto da correcta concepção da natureza dos seres existentes, dizer que as tentativas de associação sexual alógena têm reflexos em todos os seres, e em alguns deles traumáticamente, não só porque em qualquer união infecunda fica em causa tudo o que

existe, individualmente e no seu conjunto, mas também porque a união contra-natura põe em risco o próprio entendimento da natureza em termos das regras que a definem e organizam. E uma das formas de exprimir esse efeito é dizer que o homem, que assimila e incorpora essas regras, se degrada e fica perturbado psiquicamente ao saber que elas não são cumpridas. Nesse caso, os exemplos vindos de Grimm e de Halliwell seriam excepções que confirmariam a regra.

As aberturas corporais

Estes resultados, alguns pouco seguros, outros bem documentados, estão, em última análise, organizados à volta de três conceitos – o oral, o anal e o sexual – que têm vindo a ser identificados em várias ocasiões ao longo deste três últimos capítulos como centrais para a compreensão do que está subentendido em muitos dos textos chamados à colação. Estes conceitos teorizam, na verdade, o entendimento, sério ou jocoso, com que o povo olha para as três aberturas corporais de contacto «primário» com o mundo. De facto, o homem, antes de, pelos olhos e ouvidos, fazer uma imagem concreta do que o rodeia e que transmite à mente, percepção a realidade e incorporando-a fisicamente em si.

E fá-lo de duas maneiras: pela boca, assimila o que é diferente; e, pelo sexo, assimila-se ao que é semelhante. Pelo ânus expõe aquilo que já não pode incorporar mais porque corrompido e morto e, pelo sexo, o que é excedentário em relação a si porque tem vida própria. Por outro lado, a boca tem a capacidade de exprimir o ser por palavras: tanto absorve como diz; e o sexo, na sua ambiguidade tanto serve para a excreção como para a produção da vida. Ou seja, as duas aberturas anteriores, na sua ambiguidade, tanto podem servir para a sublimação do ser (pela palavra e pela geração) como para funções «vergonhosas», também associadas ao ânus, o qual muitas vezes troca de funções, quer com a boca quer com o sexo.

Esta permutabilidade entre a boca, o sexo e o ânus é abundantemente explorada pelo mitógrafo popular, geralmente para efeitos jocosos; mas não só: muitas das ideias acerca da natureza psicológica do homem são codificadas nela. Por outro lado, a ideia de que as formas de incorporação do mundo pelas aberturas anteriores do corpo são mais «originais» do que a operada pelos olhos ou pelos ouvidos tem um fundamento factual que é acolhido na narratividade espontânea dos produtores de sentido, os quais se não preocupam com conceitos filosóficos mas com os seres reais e o significado das suas acções. Na verdade, todas as imagens visuais ou auditivas enviadas à mente são, para o mitógrafo popular, secundárias em relação às que se relacionam com o que é incorporado pela boca e pelo sexo. É a «primitividade» destas sensações que justifica a sua presença obsessiva em algumas narrativas populares, designadamente nas que temos vindo a comentar. Não podia, aliás, ser de outra maneira, pois é através delas que se mantém o indivíduo e a espécie. E nada pode haver de mais original e necessário do que estas realidades.

Não admira, pois, que o pensador popular tenda a ser, profundamente materialista, no sentido não filosófico do termo. O que não impede que a sua fantasia o não leve a criar mundos alternativos quando se propõe reinventar o mundo, como se verá em alguns dos desenvolvimentos feitos um pouco mais adiante neste capítulo.

3. A GATA-BORRALHEIRA

O significado de um conto não está apenas no que diz mas também no que evoca. Neste referencial alargado estão abrangidos não só os textos semelhantes mas também os que lhe prolongam a temática. Tendo, pois, feito a análise dos contextos próximos e remotos da história da carochinha, importa estender a investigação às narrativas que exploram as relações entre a oralidade, a analidade e a sexualidade, de forma a verificar como é que o povo simboliza o crescimento a partir dos equívocos entre estes conceitos. Na verdade, o desenvolvimento psíquico, embora um pouco encoberto pelo facto de serem diversos personagens a incarnar as suas fases, constitui uma das questões principais da nossa história.

O ponto de partida desta busca está numa pura dedução teórica, segundo a qual seria inimaginável que, estando o pensamento popular em grande parte votado ao estabelecimento das condições sociais e psíquicas que levam à fecundidade, não haja textos que resolvam o impasse animal e humano a que a história da carochinha e suas aparentadas chegam no que respeita à geração de novos seres. No fundo, pois, a nossa hipótese é que a grande narrativa sobre a fecundidade humana e animal foi dividida em duas partes: por um lado, a carochinha e seus paralelos; e por outro, o texto ou textos, ainda não identificados, que retomam a questão da infertilidade no exacto ponto em que aquelas histórias ficam.

Armados deste pressuposto, tentámos definir os critérios de identificação dos contos a estudar. E tomamos como requisito básico que desenvolvam o processo de maturação psicológica e sexual necessária ao casamento e à geração, e que os actores tenham atitudes e comportamentos semelhantes ou opostos aos das personagens do final da história da carochinha. Mais concretamente os requisitos são: que o crescimento psicológico parta da analidade claramente expressa; que os actores estejam diferenciados em termos das categorias {comer / vestir}; e que do contexto colocado pelo conto constem, directa ou indirectamente, os conceitos de fogo, cinzas, cozinha, casamento e geração.

Tendo chegado a esta definição, imediatamente nos ocorreu que os contos que vêm sob a designação da Gata-borralheira estariam incluídos no grupo. Com base nesta hipótese, relemos a «Gatta Cenerentola» – redigida por Basile com base na tradição oral napolitana – uma das que mais cedo foram dadas à estampa em línguas ocidentais. Nessa releitura, fomos surpreendidos por um pormenor intrigante em que o rei, enamorado de Zezolla – assim se chamava a Cenerentola –, e diante da sua pantufa, dizia: «Se o alicerce é tão belo, como será a casa? Oh belo castiçal que suporta a vela que me consome! *Oh trempe do belo caldeirão onde a minha vida é cozida!*»⁶³⁰ De facto, a frase aqui posta em itálico não parece ter nada a ver com o resto da história. E se as que a enquadram podem ser tomadas como

⁶³⁰ Itálico nosso. Giambattista BASILE, *Lo cunto de li cunti*, ed. Michel Rak, Milano, Garzanti, 1995, pp. 53-60. O texto original (p. 58) diz: «Se lo pedamieto à cossi bello, che sarrà la casa? o bello cannellero, dove è stata la cannella que me strude! o trepete de la bella caudara, dove volle la vital! o belle suvare attaccate a la lenza d'Ammore con la quale ha pescato chest'arma.» Cf. também http://www.letteraturaitaliana.net/PDF/-Volume_6/t133.pdf, e G. BASILE, «The Cat Cinderella», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1982, pp. 3-13.

um embelezamento literário de uma fonte popular, frequente em Basile,⁶³¹ não se pode deixar de ver que a imagem do tripé está no texto como caldo verde em jantar de gala ou como palhaço trapalhão em recepção de palácio real.

Daí o termos suposto que este trecho proveio de outro contexto narrativo e foi acolhido por Basile por fidelidade mecânica ao modelo de que dependia, sem se dar porventura conta da sua incoerência. E, sendo o tema do caldeirão e do seu tripé central na história da carochinha, fomos conduzidos a imaginar que as duas narrativas teriam algo em comum, representando a frase em causa uma remanescência de contextos ausentes que teriam emergido extemporânea e deslocadamente na história da Cenerentola, por mor de uma contaminação textual semelhante à encontrada noutras ocasiões. Tal hipótese tornaria menos estranho o comentário de Basile. No entanto, não encontrámos em mais nenhum lugar da história napolitana qualquer indício que comprovasse a dedução feita. E também nenhum dos textos italianos a que tivemos acesso a sustenta.

Independentemente de indiciar um contexto comum às histórias da carochinha e da Cenerentola, o excerto de Basile teve o condão de nos encaminhar para a solução do problema que nos ocupava, obrigando-nos a verificar se os conceitos heurísticos antes definidos – fogo, cinzas, cozinha, casamento e geração – se ajustavam ou não ao grupo de narrativas que nas várias tradições ocidentais vêm sob o nome de Gata-borrallheira, Cenerentola, Cinderella, ou Cendrillon. E logo às primeiras verificações se nos tornou patente que assim era: em muitas das versões desta história quase universal, a personagem principal começa por viver uma situação semelhante àquela com que termina a carochinha, não no sentido de trauma mas de primeira etapa de um processo de crescimento, como era exigido pela hipótese.⁶³²

Por outro lado, notámos que a mudança do momento em que esses factos ocorrem – o final da carochinha e princípio da Gata-borrallheira – trouxe consigo a alteração do género dos actores afectados por tal situação: em vez de um rei traumatizado temos uma menina,⁶³³ cujo nome deriva das cinzas em que está envolvida. Isto nos fez pensar que o motivo principal da história estaria no seu crescimento psicológico de forma a poder assumir as funções de mulher capaz de gerar um novo ser. Só nesta hipótese é que, com efeito, se poderia pensar que as histórias da carochinha e da Gata-borrallheira se completavam, resolvendo a segunda as questões deixadas em aberto na primeira.

Aceite esta ideia de complementaridade não nos foi difícil justificá-la: por questões de coerência narrativa não ocorria tratar na história da carochinha de duas problemáticas completamente diferentes. E sendo o seu último actor um rei que morre, difícil seria

⁶³¹ Alan DUNDES, *Cinderella...*, *op. cit.*, pp. 3-4, diz: «O estilo algo florido da prosa do *Pentamerone* pode não ser familiar a alguns leitores. Basile amava evidentemente os idiomas locais de Nápoles e provavelmente teve grande prazer em embelezar a sua versão da Cinderella com uma profusa quantidade de metáforas materiais e conceitos preciosos.»

⁶³² A história de Basile fala, pelo contrário, de uma degradação de Zezolla em Gatta Cenerentola, antes de a elevar à dignidade de princesa: «caiu do salão para a cozinha, do docel para a grelha, de sedas esplêndidas e dourados para os panos de cozinha, de cetros para os espetos; não só mudou de estado mas também de nome». Não nos parece, porém, que seja este o quadro «original» das histórias da Gata-borrallheira, como defendemos no texto.

⁶³³ Uma versão estudada por Marie-Louise VON FRANZ, «The Beautifull Wassilissa», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella...*, *op. cit.*, p. 203, especifica que, no início da história, a Gata-borrallheira russa tinha 8 anos.

continuá-la a não ser que se lhe desse um final feliz, como fizeram algumas das versões comentadas. Mas a solução, de resto espúria, não colhia, pois era necessário mudar de actores e de funções.

A questão da continuidade entre as temáticas de ambas as histórias é, porém, apenas um dos aspectos a ter em conta na análise. O mais importante é verificar as relações existentes entre elas. Sendo, com efeito, a carochinha paradigma das narrativas que tratam da incomunicabilidade ontológica, esta dimensão fica reduzida na Gata-borrallheira às puras relações psicossociológicas. E se, lógica e simbolicamente, a carochinha precede a Gata-borrallheira, do ponto de vista psicológico sucede-lhe, na medida em que o trauma é subsequente ao crescimento. As duas histórias são, porém, como que faces de uma mesma moeda, cada uma representando um aspecto antagónico da reprodução das espécies e de seus efeitos psíquicos.

Esta ideia da complementaridade e mútuo esclarecimento entre a carochinha e a Gata-borrallheira não parece ter sido proposta explicitamente, tanto quanto saibamos, por ninguém. No entanto, Joseph Jacobs e Giuseppe Pitre, ao colocar as suas histórias da carochinha junto das aparentadas com a Cendrillon, parecem ter entrevisto o seu parentesco. Na verdade, em Pitre, a história do «Rato da cauda fedorenta», que tem alguns vagos pontos de contacto com a da carochinha, vem antes de três versões da Cenerentola: *La picuredda*, *Gràtulla-beddàtua* e *Pilusedda*.⁶³⁴ Mas a relação suposta é muito ténue. Mais seguro é o facto de Jacobs ter posto o conto do «Cap o' Rushes», uma das variantes da Gata-borrallheira, depois de uma rima infantil que sintetiza a primeira parte da história da carochinha. Nela um rato vai visitar uma gata que fiava para fazer uns calções detrás da porta de entrada; o rato, ao limpar o quarto, encontra seis dinheiros com que compra um pudim; no final, é comido pela gata, segundo o modelo encontrado na Catalunha e na Calábria.⁶³⁵

Resta, pois, demonstrar que as pistas aqui dadas correspondem a factos e que a ideia do contraponto que as duas histórias estabelecem entre si está correcta. Para isso exploremos um número restrito de textos das tradições francesa, alemã, portuguesa e chinesa, os quais foram escolhidos não porque resumam ou representem o conjunto de versões conhecidas em geral, ou de cada uma destas culturas, mas porque são adequadas à demonstração pretendida.⁶³⁶

A tradição francesa

A utilização dos critérios definidos acima levou à identificação de três versões francesas, qualquer delas decisivas para o nosso argumento. A primeira, a Cendrillon do Poitou, tem um lugar especial na demonstração. Foi mesmo a partir dela que se nos tornou clara a relação da Gata-borrallheira com a carochinha. É apresentada em seguida numa

⁶³⁴ Giuseppe PITRE, *Fiabe, novelle...*, I, pp. 359-90. Cf. nota 572.

⁶³⁵ Joseph JACOBS, *English Fairy Tales*, pp. 48-50 e 51-6, respectivamente.

⁶³⁶ No estudo de Marian R. COX, *Cinderella, op. cit.*, poderão ser examinadas muitas outras versões. Cf. também Anna Birgitta ROTH, *The Cinderella Cycle*, Lund, C. W. K. Gleerup, 1951, que aumentou a colecção de Marian Cox para cerca do dobro.

versão reduzida, a qual, no entanto, mantém todos os elementos significativos do texto original.

T7.7: A Cendrouse

Era uma vez umas pessoas ricas que tinham três filhas. Duas eram orgulhosas, mesmo muito orgulhosas. A terceira era desprezada. Não se divertia como as outras e ficava sempre no canto do fogo. Chamavam-lhe a 'Cendrouse'. Quando as irmãs iam passear perguntavam-lhe se queria ir com elas. 'Ah não, não quero certamente.' As irmãs diziam: «Ah Cendrouse! Tu nunca deixarás de ser uma Cendrouse. Sempre a rapar nas cinzas. Sempre no canto do fogo!» O pai foi a uma feira e perguntou às filhas o que queriam que lhes trouxesse. A mais velha pediu-lhe um vestido, o mais belo que houvesse. A outra, o mesmo. A Cendrouse pediu uma avelã. O pai disse-lhe: «Ah, gulosa! Tu preferes muito mais qualquer coisa de comer do que um belo vestido, não é verdade? Ah, como és infeliz. Ah, pobre Cendrouse.» O pai trouxe a cada uma o que tinha pedido. No domingo as irmãs vestiram os seus vestidos para ir à missa e perguntam à Cendrouse se queria ir, mas ela não quis. Abriu depois a sua avelã e encontrou nela uma bela carruagem, com dois famosos cavalos, um cocheiro e vestidos quatro vezes mais belos do que os das irmãs. Vestiu-se, subiu para a carruagem e chegou à missa ao mesmo tempo que elas. Toda a gente ficou espantada a olhar. Depois da missa voltou para casa. Ninguém sabia quem era aquela menina. Quando as irmãs voltaram, disseram-lhe que tinham visto a menina mais bonita que existia no mundo. Ao que a Cendrouse respondeu: «Oh! Por mais bela que seja, não é mais bela do que eu.» No outro domingo repetiu-se o mesmo. Depois da missa, ao subir para a carruagem, deixou cair uma chinela. O filho do rei apanhou-a, sem ninguém dar conta. E disse que casaria com a pessoa a quem servisse a chinela. Todas as princesas e toda a espécie de raparigas a experimentaram, mas não servia a ninguém. As irmãs, ao voltar para casa tornaram a falar à Cendrouse do que tinha acontecido e da beleza da rapariga desconhecida, ao que ela respondeu que certamente não era mais bela do que ela. Ficou adiado para o domingo seguinte a continuação do prova da chinela. Vieram princesas de toda a parte e a Cendrouse também foi. A chinela serviu-lhe perfeitamente. E toda a gente dizia: O filho do rei vai casar com a Cendrouse! A Cendrouse abriu então a avelã e apresentou a carruagem. Vestiu-se e não havia princesa mais bela. Subiu para a carruagem com o filho do rei.⁶³⁷

A simplicidade narrativa leva-nos a ver neste texto um dos «modelos» da Gata-borrallheira. De facto nele não é mencionada nenhuma madrasta (como acontece no que poderíamos chamar a «vulgata» deste conto),⁶³⁸ nem que as filhas desta tivessem sentimentos de inveja ou de ódio para com a filha de um homem viúvo com o qual ela se

⁶³⁷ Cf. Paul DELARUE et M.-L. TENEZE, *Le conte populaire français*, II, Paris, Maisonneuve et Larose, 1977, pp. 245-8.

⁶³⁸ Simplificamos, naturalmente. Marian COX (*Cinderella...*, *op. cit.*, pp. xxv-xxvi) identifica cinco tipos, (a que acrescentamos a correspondente classificação de Aarne-Thompson): A: Cinderella (AT 510A); B: Cat-Skin (AT 510B); C: Cap o' Rushes (AT 510B); D: Indeterminate (AT 511) e E: Hero Tales (AT 511: The little Red Ox). A estes grupos, Aarne-Thompson juntam um outro, misto, na sequência de A. Rooth: 511 + 511). Cf. também Alan DUNDES, «Introduction», in A. DUNDES, ed., *Cinderella*, *op. cit.*, p. xiv.

casara. Fala-se simplesmente de uma família com pai e três filhas, onde os sentimentos são do mais normal possível. Apenas se diz que as irmãs da Cendrouse são muito orgulhosas. E não é referida qualquer animosidade delas para com a heroína. Quanto à mãe, nem é tida nem achada em todo o enredo.

Por outro lado, o confinamento da Cendrouse na cozinha não se verifica porque a madrasta ou as irmãs sejam más para com ela. Pelo contrário, estas lamentam que esteja sempre nas cinzas e não as acompanhe nas suas saídas de casa. Insistem mesmo para que deixe o fogo e as cinzas. O nome Cendrouse que lhe dão não é, pois, um epíteto ofensivo mas a constatação de uma situação que a Borrallheira, no princípio da história, não parece querer alterar.

Do ponto de vista heurístico, esta assepsia de sentimentos tem uma dupla vantagem. A primeira é mostrar que, segundo o princípio geral de que um texto é tanto mais «primitivo» quanto mais referir factos e ignorar sentimentos, estaremos perante uma versão que terá sido pouco «trabalhada». A segunda é que a normalidade de sentimentos familiares não distraem o analista com aspectos secundários, permitindo-lhe assim atender melhor aos factos determinantes do enredo e do seu significado.⁶³⁹

Postos, pois, de lado os sentimentos de ódio, de inimizade e de inveja, centrais em grande parte do *corpus* da Gata-borrallheira, fica como tema-fonte da narrativa o crescimento físico e psíquico da Cendrouse até ao casamento.⁶⁴⁰ Neste sentido, o não deixar a cozinha e as cinzas da lareira revela que o desenvolvimento conseguido até então não lhe permite abandonar o isolamento e o ensimesmamento que caracteriza a primeira fase da adolescência,⁶⁴¹ na qual qualquer jovem é reticente nos contactos sociais e nas relações com o mundo exterior, sobretudo com pessoas de outro sexo e de idade semelhante.

A cozinha funcionaria, pois, como um refúgio onde a Cendrouse vive protegida, como o fogo no borralho. Mas se, como dizem as irmãs, ela está sempre a «rapar na cinza»,

⁶³⁹ B. BETTELHEIM (*Psychanalyse des contes de fées*, Paris, R. Laffont, 1976, p. 362) refere duas versões que não fariam da rivalidade fraternal: a Cenerentola de Basile e a mais antiga versão chinesa que comentaremos mais adiante. No entanto a inimizade da madrasta está bem viva no enredo de BASILE (*Lo cunto de li cunti*, *op. cit.*, pp. 53-60). BETTELHEIM (*op. cit.*, pp. 349-99) dá importância às versões que põem em destaque os sentimentos de oposição entre os membros do grupo doméstico de forma a explicar os conflitos psicológicos infantis, designadamente os edipianos. E afirma que «a lareira é o símbolo da mãe» (p. 364).

⁶⁴⁰ Alguns pormenores da interpretação de BETTELHEIM (*op. cit.*, pp. 377-8) apontam para conceitos que também são desenvolvidos aqui, embora partindo de pressupostos teóricos diferentes. Para o autor tudo está dependente da ideia de que a árvore é uma das imagens da «mãe generosa que interiorizamos» (p. 377). E afirma que «A imagem da árvore é particularmente adequada porque implica um crescimento [...]. Indica que não basta guardar em si a imagem da mãe de uma época passada. À medida que a criança cresce, esta imagem da mãe interiorizada, como a própria criança, deve sofrer mudanças. Trata-se de um processo de desmaterialização semelhante àquele pelo qual a criança sublima a mãe generosa real numa experiência interior de confiança radical.» (p. 378). Por isso é que, se a Cendrillon «ficasse agarrada ao canto da lareira, nenhuma evolução interna se produziria» (p. 378). Mas essa evolução refere-se ao crescimento da imagem da mãe: «à medida que cresce a árvore, cresce a mãe interiorizada na Cendrillon» (p. 378).

Seguimos Bettelheim quando pensa que a Cendrillon é «uma criança pré-púbere que não recalcou o desejo de estar suja». Por outro lado, coincide com algumas das deduções feitas anteriormente (Cap. 4.2) ao dizer, a propósito dos ratinhos e os ratos do conto de Perrault, que «Despertam inconscientemente [...] associações fállicas que pressagiam a chegada do interesse e da maturidade sexuais.» Neste mesmo contexto, afirma que a Cendrillon «evolui para a maturidade, quer dizer, prepara-se para acolher o príncipe» (p. 382).

⁶⁴¹ Jean PIAGET, *Six études de psychologie*, Paris, Denoël/Gonthier, 1964, p. 84, chama-lhe a fase negativa segundo Ch. Bühler, ou de «repliement».

este mesmo gesto quer dizer que tenta achar o lume nelas escondido, como se o fogo fosse a imagem de uma personalidade brilhante – a sua – ali retida. Quando a história começa, porém, a Cendrouse ainda não está desperta para a alteridade e para os desejos de uma juventude plena e assumida. Por isso é lamentada pelas irmãs que gostariam que ela as acompanhasse nos seus divertimentos. Tal situação não é, porém, definitiva. A história não faz mesmo mais nada do que contar a libertação de tal condicionamento infantil.

A preferência da Cendrouse pela cozinha permite, por outro lado, entender o que responde ao pai quando este lhe pergunta o que quer que lhe traga da feira. Enquanto as irmãs pedem belos vestidos, ela contenta-se com uma avelã. Nestas escolhas, dela e das irmãs, estaria concretizada a oposição {comer / vestir}, necessária à definição da história da Gata-borrallheira ao núcleo das histórias que colocam e resolvem o problema da geração entre os seres vivos. Os pedidos das irmãs significam que já estavam plenamente desenvolvidas do ponto de vista físico e psíquico. Por isso preferem os bens do vestuário aos da comida. A Cendrouse, pelo contrário, estaria ainda na fase oral, que a obrigava a preferir os bens relacionados com a alimentação. Aliás, o texto diz de forma clara o que este seu pedido significava para o pai: «Ah, gulosa! Tu preferes muito mais qualquer coisa de comer do que um belo vestido, não é verdade? Ah, como és infeliz. Ah, pobre Cendrouse!». No entendimento dos seus, todas as acções da Cendrouse eram, pois, condicionadas pela necessidade de satisfazer os seus desejos viscerais primários. Quando faz o seu pedido, o comer dominava-lhe as suas atenções e os desejos.

No entanto, na avelã solicitada não há nada do que era de supor: apenas contém vestidos quatro vezes mais belos do que os das irmãs e uma bela carruagem com dois famosos cavalos e um cocheiro. Nenhuma comida! E a primeira coisa que a Cendrouse faz é utilizar tais dons, mostrando publicamente a sua beleza peregrina e patenteando a transformação psíquica em si operada. A avelã pode, pois, ser tomada como a imagem da passagem da meninice à adultícia da vida social, simbolizada na substituição dos vestidos de cinza por outros esplendorosos. A dimensão borralheira da Cendrouse é, pois, totalmente superada por este gesto de envergar os vestidos esplendorosos que revelam uma personalidade cheia de graça e de formosura, tão surpreendente e estranha que nem os seus a reconhecem.

Esta interpretação mostra que o eixo das relações de desamor e inveja que determina as atitudes das madrastras e das irmãs adoptivas em grande parte das versões da Gata-borrallheira está nesta inteiramente deslocado para a questão fundamental da maturação psíquica.⁶⁴² A psicologização da acção feita noutras versões é, pois, derivada; e resulta de adaptações feitas quando a mensagem primeira deixou de ser compreendida.

O mais importante de tudo isto está, porém, em que a Cendrouse e a carochinha se esclarecem mutuamente em termos de significado. A primeira registaria o momento em que o criança se liberta da fixação no comer e de um mundo confinado e confinante (significado na cozinha e na cinza), para os esplendores das relações não domésticas, no exterior, onde encontra o filho do rei, o ser humano mais estranho e exterior possível. A

⁶⁴² É de crer que, se a interpretação de Bettelheim partisse desta versão da história, não fizesse alguns dos comentários sobre o desenvolvimento dos sentimentos infantis, que nem sempre parecem adequados. Cf. B. BETTELHEIM, *op. cit.*, pp. 349-77.

versão poitevina referiria precisamente a ocasião em que a transformação se opera e em que a menina se abre à relação amorosa, como uma crisálida que se transforma em borboleta. Ao contrário, a história da carochinha fixaria o momento da inviabilidade da relação entre ela e o João Ratão, estendida e codificada no ensimesmamento do rei.

A estreita relação entre as duas histórias pode ser vista ainda no facto de a Cendrouse, ao entrar no conto, mostrar a mesma fixação pelo fogo transformado em cinza que o rei da história da carochinha. Não é, porém, atingida ou queimada por ele; apenas se reveste do que dele resta. E as cinzas são o meio de ocultação de uma beleza prestes a manifestar-se. A avelã que se abre revela o que estava escondido e representa a própria Cendrouse. Por isso é que o vestuário novo que ela enverga e lhe fica tão bem – «a matar», dir-se-ia coloquialmente – apenas pode ser tomado como o resplendor da sua «verdade ontológica».

As relações das imagens deste conto com as da carochinha são complexas: por um lado a Cendrouse continua a carochinha ao tomar os actores no ponto em que esta simbolicamente os deixa; por outro, inverte-a, pois o crescimento nela suposto na alvorada da vida adulta, promissora de uma sexualidade plenamente assumida, é o contrário do trauma do rei que termina a vida sem fundo, ou seja, por extensão, emasculado.

À simplicidade dos sentimentos expressos nesta narrativa contrapõe-se a complexidade dos de outras onde parece terem sido abertas todas as portas às atitudes de oposição entre as personagens de uma família recomposta. Em Perrault, a trama está centrada no desamor de uma madrasta altiva e orgulhosa e de suas filhas que, na sua maldade, são a imagem inversa da bela, doce e boa Cendrillon. Em versão resumida, a história contada por este clássico diz o seguinte:

T7.8: Cendrillon ou a pequena pantufa de vidro

Havia um fidalgo que desposou em segundas núpcias uma mulher altiva e orgulhosa, com duas filhas semelhantes a ela em tudo. O marido tinha uma filha de uma doçura e bondade sem par, herdadas de sua mãe. Feito o casamento, a madrasta começou a manifestar o seu mau humor, dando à enteada as tarefas mais humildes da casa: lavar a louça e as escadas, esfregar os quartos dela e das filhas. A rapariga dormia nas águas furtadas num colchão de palha. Terminadas as suas tarefas ia para um canto da chaminé, sentando-se nas cinzas. Por isso a chamavam Cudecinza (Cucendron). A irmã mais nova que não era tão má como a sua irmã mais velha chamava-a Cendrillon. Apesar do seu vestuário, Cendrillon não deixava de ser cem vezes mais bela do que as irmãs. Aconteceu que o filho do rei deu um baile e convidou todas as pessoas de qualidade, entre as quais as duas meninas, as quais muito se ocuparam em escolher belos vestidos. Cendrillon prontificou-se a penteá-las. E enquanto as penteava, elas perguntavam-lhe se também queria ir ao baile, ao que ela respondia que se estavam a rir dela. As irmãs contestavam-lhe: «tens razão; todos ririam se vissem uma Cudecinza no baile.» Mas a fada madrinha de Cendrillon, vendo-a chorar, levou-a para o quarto e disse-lhe que fosse ao jardim buscar uma abóbora. «A madrinha esvaziou-a deixando só a casca, deu-lhe com a sua varinha e a abóbora transformou-se numa bela carruagem dourada. Em seguida foi à rataria onde encontrou seis ratinhos muito

vivos. Disse a Cendrillon que segurasse o fecho da rataria e a cada ratinho que saía tocava-o com a varinha e o ratinho transformava-se imediatamente em cavalo.» De um rato grande fez o cocheiro. De seis lagartos fez outros tantos lacaios. Depois tocou na Cendrillon e os seus vestidos transformaram-se em brocado de ouro e prata, ornados de pedrarias; e deu-lhe um par de pantufas de vidro, o mais lindas que era possível. Recomendou-lhe que voltasse antes da meia-noite, doutra maneira a carruagem voltaria a ser abóbora, os cavalos ratinhos, os lacaios lagartos e os seus vestidos voltariam a ser o que eram. O príncipe correu a recebê-la. Quando entrou na sala, fez-se um grande silêncio e só se ouvia dizer: 'Como é bela!' Depois o príncipe levou-a a dançar. Quando bateram as onze e três quartos foi-se embora o mais rapidamente que pôde. No outro dia, Cendrillon ainda foi mais bem arranjada; e o filho do rei esteve sempre ao pé dela. «Ouvindo as suas amabilidades esqueceu o que a sua madrinha lhe tinha dito. Ao ouvir o primeiro toque da meia-noite levantou-se e fugiu o mais rapidamente que pôde e deixou cair uma das suas pantufas de vidro,⁶⁴³ que o príncipe guardou. Cendrillon chegou sem fôlego, sem carruagem e sem lacaios e com o seu feio vestido, «nada lhe restando da sua magnificência senão uma das pantufas de vidro». Poucos dias depois o filho do rei mandou proclamar que casaria com aquela a quem servisse a pantufa. Toda a gente a experimentou e também as irmãs de Cendrillon que não conseguiram meter nela o pé. Cendrillon estava a ver e disse que gostava de ver se ela lhe não serviria, o que provocou o gozo e o riso das irmãs. Mas o fidalgo que fazia a prova da pantufa consentiu. Cendrillon calçou-a sem dificuldade. «O espanto das duas irmãs foi grande, e maior ainda quando Cendrillon tirou a outra pantufa do bolso e a calçou. Então apareceu a madrinha que com um toque da varinha no vestuário de Cendrillon os tornou ainda mais magníficos do que todos os outros.» As irmãs pediram-lhe perdão de todos os seus maus tratos. Cendrillon perdoou-lhes. Foi levada ao príncipe que em breve a desposou. Cendrillon trouxe as irmãs para o palácio e casou-as com dois grandes senhores da corte.⁶⁴⁴

Um primeiro aspecto a pôr em evidência é que o nome da personagem principal, «Cucendron»,⁶⁴⁵ à letra, «Cudecinza», dado à filha do fidalgo pela maldade de uma das filhas da madrastra, estabelece, de forma ainda mais clara do que o texto antes analisado, a relação desta história com a da carochinha. Esta personagem principal não só veste de cinza, mas é uma cudecinza, porque na cinza vive e se senta. Aliás, este epíteto, na sua crueza, é mais exacto do que a eufonia dos nomes de Cendrillon ou de Cinderella.

⁶⁴³ Há quem pense que a expressão pantufas de vidro, é uma corruptela de pantufa de pele, baseada no facto de «verre» (vidro) ser homófono de «vair» (pele). A ideia teria sido proposta por Balzac e retomada por Littré, como se lê em Marc SORIANO (*Les contes de Perrault*, Paris, Gallimard1, 1968, pp. 41-2 e 143), que a rejeita, com base na lição das primeiras edições dos contos. A mesma opinião é expressa por Paul DELARUE («From Perrault to Walt Disney: The Slipper of Cinderella», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, op. cit.*, pp. 110-4). Cf. ainda W. R. S. RALSTON, «Cinderella», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, op. cit.* p. 38.

⁶⁴⁴ Charles PERRAULT, *Contes de ma mère Poye*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 79-90; ID., *Contes, suivis de Contes de Madame d'Aulnoy*, Paris, Gruend, 1980, 3^{ème} ed., p. 66.

⁶⁴⁵ M. SORIANO (*op. cit.*, p. 143) assinala que, no original, o termo é apresentado em itálico, como se fosse uma citação. Nada diz, porém, sobre o seu significado; apenas refere que qualquer «preciosa o teria certamente proscrito» de um texto por si redigido.

Mas as ideias-guia deste texto parecem ser os sentimentos de inveja da madrasta e de suas filhas para com a Cucendron e a bondade desta, que tudo esquece e perdoa. Deste ponto de vista, a narrativa poderia ser sintetizada na fórmula {ódio-inveja-orgulho-altivez / amor-bem-querer-bondade-doçura}. E se, a este núcleo de sentimentos originais acrescentarmos os de {fealdade / beleza}, teremos o essencial das oposições necessárias à formação da história. Quando, porém, deixamos que a versão poitevina ilumine o entendimento desta, ficamos com a impressão de que as atitudes da Cucendron não são determinadas pelo ódio da madrasta e a inveja das irmãs. Estes sentimentos extremos teriam sido introduzidos na narrativa à medida que ia sendo moralizada, servindo de *trompe-l'oeil* relativamente a coisas muito mais importantes e fundamentais.

Isto não quer dizer que não sejam importantes as atitudes do grupo doméstico da Cucendron; pelo contrário. Mas são-no apenas porque o conflito familiar é uma das condições necessárias ao crescimento psíquico da Cendrillon. De facto, se a definição da personalidade se faz na tentativa de conformidade com modelos aceites e valorizados, também nela entra uma componente de rejeição dos gestos e das atitudes inamistosos ou vergonhosos daqueles com quem deveria haver uma fácil e honrosa identificação. E, sendo a manifestação da inimizade extremada, mais em evidência fica a doçura e a bondade da Cendrillon.

Um outro aspecto a destacar é que a oposição {comer / vestir}, como estrutura simbólica organizadora, está menos marcada nesta versão do que na poitevina. Lá, como vimos, estava expressa logo de início nos pedidos que as três filhas fizeram a seu pai. Por isso era caracterizadora dos actores e das suas acções. Aqui aparece por obra e graça de um *deus ex maquina*, a fada, que põe em surdina a verdadeira questão do crescimento necessário ao casamento. Não é, pois, necessário o testemunho de Soriano para nos darmos conta dos manuseamentos que Perrault faz na história.⁶⁴⁶ Basta ler o texto com atenção. Mas o manuseamento literário não incluiu o nome Cucendron que tem todas as marcas de ser popular, como é sugerido pelo itálico com que foi escrito na primeira edição. Dadas, com efeito, as preocupações de Perrault em redigir um texto que pudesse ser lido por todas as pessoas *bienséantes*, só porque a Cendrillon era conhecida por Cucendron o redime da utilização de nome indecoroso, tão ao gosto popular.

Se quisermos resumir o contributo do texto de Perrault para a demonstração da hipótese do crescimento psíquico da Cucendron, teremos de atender sobretudo a este nome que, na sua crueza exprime de maneira clara a relação desta história com a da carochinha.

Relacionada com estas observações podem ser lidos alguns pormenores de uma versão francesa da região de Charente⁶⁴⁷ em que estão suposta algumas das ideias que têm vindo a ser tomadas como essenciais na interpretação. Retendo do texto apenas os elementos com interesse para o nosso argumento, refere-se que nele figuram duas personagens com sortes muito diferentes, uma filha de um viúvo que se casa em segundas núpcias e a

⁶⁴⁶ Basta citar M. SORIANO, *op. cit.*, p. 142.

⁶⁴⁷ Geneviève MASSIGNON, *Folktales of France*, Chicago, University of Chicago Press, 1968, pp. 147-149. Utilizamos a transcrição feita por Richard M. DORSON, *Folktales Told...*, pp. 57-59.

filha desta mulher. A primeira, chamada Cendrouillée pela madrasta, é uma verdadeira senhora de cozinha, por ter recebido da Virgem Santa uma varinha de condão com que separa o milho miúdo das cinzas. A filha da madrasta, por ser muito feia, é chamada «testículos de carneiro»,⁶⁴⁸ nome de uma evidente graça rude, consentânea com a bosta que ela obtém da vaca leiteira quando lhe toca com a vara de condão, enquanto que a Cendrouillée dela recebe pão e queijo. O final refere que a madrasta, depois de a Cendrouillée ter experimentado o sapato ainda tenta evitar a sua ascensão a noiva do príncipe: «mandou-a meter num sótão onde ficou fechada. Um cãozinho começou a ladrar porque Cendrillon estava ali fechada. O príncipe seguiu o cão e pôs Cendrillon fora do sótão. A velha e a filha feia transformaram-se em pedras, uma de cada lado das escadas.»⁶⁴⁹

Para além dos aspectos coprófilo-sexuais que colocam este texto no mesmo quadro de referências da história da carochinha, é de pôr em evidência a complementaridade entre a cozinha e o sótão, suposta tanto nesta versão como no T7.8, mas ausente de T7.7, os quais marcam socialmente quem os ocupa pelo facto de serem os locais de trabalho e descanso do pessoal menor de uma casa. Seja, pois, qual for o lugar onde o príncipe encontre a Cendrillon, significa que ele a retira da sua condição inferior para os esplendores do salões da casa real e para as suas novas funções.

Deste conjunto de observações resulta que existe proximidade simbólica entre as histórias da carochinha e da Cendrillon, seja qual for o nome que se lhes dê – Cendrouse, Cucendron ou Cendrouillée. O final de uma e o princípio da outra proclamam-no à evidência. É, pois, necessário recorrer à história da carochinha portuguesa para compreender inteiramente a da Gata-borrallheira. E não é indiferente para o argumento que, tanto na carochinha siciliana como na Gata-borrallheira portuguesa e na napolitana de Basile, a personagem feminina principal de todas estas histórias seja uma gata.

A Cinderella grimmiana

De forma a confirmar o essencial destes resultados, reproduz-se em seguida o texto dos irmãos Grimm, em versão livre e resumida.

T7.9: Cinderella

Havia um homem rico cuja mulher antes de morrer chamou a sua única filha e lhe recomendou que fosse sempre piedosa e boa. A rapariguinha ia todos os dias ao túmulo da mãe chorar. O pai em breve tornou a casar. A mulher trouxe para casa duas filhas «bonitas e brancas de rosto mas feias e negras de coração» que tratavam mal a rapariga chamando-lhe perua idiota, não a deixando ficar no salão e mandando-a para a cozinha para ganhar o pão que deveria comer. «Tiraram-lhe os seus belos vestidos, puseram-lhe uma bata cinzenta, calçaram-lhe tamancos e troçaram dela empurrando-a para a cozinha» onde ela fazia todos os trabalhos pesados. Deitavam-lhe ervilhas ou lentilhas para a cinza para ela as separar. À noite «tinha de se

⁶⁴⁸ Não tendo tido acesso ao original francês, interpreta-se deste modo o nome inglês utilizado por Dorson segundo o texto de Massignon: «Ram's Balls».

⁶⁴⁹ Cf. DORSON, *op. cit.*, p. 59.

estender por terra na pedra do lar, nas cinzas; e, como estava sempre cheia de cinza e suja, as irmãs chamavam-lhe Cinderella.» Um dia o pai, indo a um feira, perguntou às enteadas o que queriam que lhes trouxesse. Uma pediu belos vestidos, a outra pérolas e jóias. A Cinderella pediu o ramo que se lhe prendesse ao chapéu no caminho. Ele trouxe o que as enteadas lhe pediram e um ramo de nogueira que se lhe prendeu ao chapéu. Cinderella plantou o ramo na sepultura de sua mãe. «Chorou tanto que as suas lágrimas molharam e regaram o ramo que ganhou raiz, cresceu e se tornou uma bela árvore. [...] E vinha sempre pousar nela um passarinho branco; e se ela tinha um desejo», o passarinho satisfazia-lho. O rei deu uma grande festa para o filho escolher noiva. Cinderella pediu à madrasta para ir, tendo-se prontificado a separar um pote de lentilhas de entre a cinza, o que fez com ajuda dos pombos, rolas e toda a espécie de passarinhos. Depois a madrasta disse-lhe que podia ir se separasse numa hora mais dois potes de lentilhas de entre a cinza. Mas depois, disse que não, pois a envergonharia a ela e às filhas, por não ter um vestido bonito. Debaixo da nogueira o passarinho deixou cair um vestido de prata e ouro e pantufas bordadas a sede e prata. O filho do rei dançou com ela e não quis dançar com mais ninguém. Quando quis voltar para casa o príncipe acompanhou-a, mas no último momento ela «escapou-se-lhe e saltou para o pombal. O príncipe esperou que o pai dela chegasse e disse-lhe que a rapariga estranha tinha entrado no pombal». «Trouxeram um machado para o príncipe deitar a porta abaixo, mas não encontraram ninguém dentro. Quando entraram em casa encontraram a Cinderella com os seus vestidos sujos entre as cinzas.» No outro dia levou um vestido ainda mais bonito. O filho do rei não a deixou mais e quando quis voltar acompanhou-a mas ela fugiu-lhe saltando para o jardim detrás de sua casa, onde havia uma árvore carregada de pêras, para a qual subiu. «O pai pensou para si: ‘Será a Cinderella’, e pegando num machado, deitou a pereira abaixo, mas não havia lá ninguém. Quando entraram na cozinha, Cinderella estava lá deitada na cinza, como sempre.» No terceiro dia o passarinho deu-lhe um vestido ainda mais bonito e uns escarpins de ouro. O filho do rei não deixou que mais ninguém dançasse com ela. Depois ela esquivou-se. Mas o príncipe mandara deitar pez no caminho e, nele, Cinderella deixou preso o seu escarpim esquerdo. O príncipe disse que só casaria com quem calçasse aquele escarpim de ouro. As duas irmãs tentaram calçá-lo cortando o artelho ou o calcanhar. Junto da nogueira duas pombas diziam alto que o sangue corria na pantufa e que a noiva estava em casa. Voltou o príncipe para trás e perguntou ao pai se não tinha outra filha. Cinderella lavou as mãos e a cara, tirou o seu tamanco e calçou a pantufa que lhe ficava muito bem. O príncipe pegou em Cinderella e subiu para o cavalo. No dia do casamento as pombas tiraram os olhos às irmãs de Cinderella. «E é assim que elas foram punidas com a cegueira, pela sua maldade e falsidade, até ao fim dos seus dias.»⁶⁵⁰

Alguns dos resultados obtidos a partir da tradição francesa, sobretudo do primeiro texto, parecem ser postos em causa neste. De facto a Cinderella grimmiana vai para a cozinha não porque a sua fase de desenvolvimento lhe não permite ocupar um lugar no salão com os familiares, mas porque as suas «irmãs» a obrigam a isso. Se bem atentarmos, porém, encontramos alguns indícios de que este facto é compatível com a ideia que temos

⁶⁵⁰ Jacob & Wilhelm GRIMM, *The Complete Illustrated Works*, pp. 114-21.

vindo a defender: que o principal móbil do enredo está no desenvolvimento psicológico da heroína. De facto, o pai de Cinderella casa pouco tempo depois de a sua mulher ter morrido. E quando pergunta às enteadas e à filha que presentes desejavam, esta pede-lhe um ramo de noqueira, que vai plantar na campa da mãe. O ramo cresce até se tornar uma bela árvore pelo poder mágico das lágrimas de Cinderella. Ora tudo isto faz entender, de forma quase tão clara como no T7.7, que a Cinderella é uma jovem ainda muito ligada à imagem da mãe, como assinala B. Bettelheim,⁶⁵¹ o que supõe não se ter ainda desenvolvido suficientemente para poder assumir funções de mulher.

Aliás, a proximidade entre o texto grimmiano e o poitevino é confirmada por um pormenor que falta em Perrault: tanto as verdadeiras irmãs da Cendrrouse do T7.7 como as falsas «irmãs» de Cinderella do T7.9 recebem vestidos enquanto esta obtém um objecto relacionado com a comida mas que, afinal, esconde vestuário belíssimo. Nos dois casos a fórmula que diferencia os pedidos é a oposição {vestir / comer}. Tanto naquele texto como no grimmiano, o comer que a heroína pede é uma máscara do vestir. Por outro lado, não deixa de ser curioso que o ramo de noqueira, mais do que a avelã do T7.7, supõe uma passagem de tempo entre o momento em que é plantado e aquele em que a Cinderella recebe os dons que manifestam a sua beleza. E, mesmo que tenha sido encurtado magicamente este período, não se pode ignorá-lo.⁶⁵² O ramo que se transforma em árvore seria o meio que o mitógrafo alemão encontrou para significar que entre o seu recebimento e o aparecimento dos vestidos sob a árvore se deu uma metamorfose importante na Cinderella: tendo pedido alimento, recebe afinal vestuário excelente com que pode ir ao baile do rei.

Por outro lado, o facto de tanto o texto poitevino como o grimmiano referirem que a prenda da Cinderella era constituída por frutos secos, com casca resistente, implica que os desejos da Cinderella consistam em bens que não conhece inteiramente, porque ainda não está suficientemente desenvolvida para os apreciar. De resto, tal como a avelã, a noz é, em certa medida, a imagem da personagem da Cinderella que espera o momento de eclodir.⁶⁵³ Em confirmação disso, refira-se que a colocação do ramo no seio da mãe morta, sugere uma nova gestação de natureza psicológica; ideia que ainda é mais claramente expressa por uma versão hausa, onde, em vez de um peixe favorável (que iremos encontrar, mais adiante, na Gata-borrallheira chinesa (T7.11) e num Cinderello português (T7.14)), o novo nascimento é significado por um sapo que a engole por duas vezes e por duas vezes a

⁶⁵¹ B. BETTELHEIM, *op. cit.*, p. 378 e ss.

⁶⁵² O texto de G. B. BASILE (*Lo cunto... op. cit.* p. 56) é um pouco mais preciso na definição desse período de transição, ao falar de quatro dias, obviamente compactados, como é próprio dos procedimentos simbólicos. Diz, com efeito, que, tendo Zezolla recebido como prenda uma tamareira, uma pá e um regador de ouro com um guardanapo, e tendo «plantado a tamareira num belo vaso que regava todos os dias e enxugava com o guardanapo de seda», «ao fim de quatro dias a tamareira cresceu até ao tamanho de uma mulher, e uma fada saiu dela».

⁶⁵³ Aparentemente, a imagem suposta nas tâmaras de Basile, referidas na nota anterior, contradiz estas deduções, já que na tâmara se tem acesso imediato ao que é comestível e doce. Mas isso não faz mais do que confirmar, de outra maneira, que a Gata-borrallheira, está, em conformidade com a nossa hipótese, a passar de uma fase oral para uma outra. Por outro lado, a tâmara também sugere o crescimento: se o invólucro é doce e comestível, o caroço precisa de ser plantado para que a tamareira nasça e dê fruto.

regurgita, da primeira vez torcida para a esquerda⁶⁵⁴ e da segunda completamente direita, ou seja, erecta.⁶⁵⁵

Segundo esta interpretação, o amadurecimento psíquico da Cinderella grimmiana estaria significado no período que decorre entre o momento em que pede o ramo de noqueira e aquele em que efectivamente dela recebe os vestidos com que vai ao baile do rei. E a insistência da madrasta na separação das lentilhas de entre as cinzas, pode ser lida, neste contexto, como significando que, antes de sonhar com lindos vestidos para ir ao baile do príncipe, era necessário que a Cinderella ultrapassasse a sua imaturidade, o que implicaria a separação da fase oral (significada nas lentilhas) da fase anal (significada nas cinzas).

Esta leitura dos dados, apenas possível no contexto interpretativo que temos vindo a construir a partir de um vasto conjunto de textos, mostraria a existência de uma comunidade simbólica que ultrapassa as fronteiras culturais e temporais e que só pode ser explicada através da existência de formas lógico-imagéticas que teriam sido utilizadas diferenciadamente em função das intenções de cada história. Mas também indicam que as narrativas mantêm restos afuncionais provindos de outras histórias ou de contextos diferentes ou desaparecidos, como referimos acima a propósito do tripé mencionado por Basile. Neste contexto se pode, aliás, ler o que os irmãos Grimm dizem a respeito do significado de Cinderella que, para além do menina, em tempos mais antigos, denotava «o caldeirão que ficava na cozinha».⁶⁵⁶ O que confirmaria a intuição donde partiu a nossa inquirição. A afirmação de Basile não seria, pois, uma originalidade sem fundamento, mas a confirmação de que as histórias da carochinha e da Gata-borrallheira estão intimamente relacionadas.

Não se deixará, em conformidade com estas deduções, de acrescentar um comentário às escapatórias que a Cinderella grimmiana arranja para fugir ao filho do rei: na primeira noite, «saltou para o pombal»; na segunda, subiu «para a árvore carregada de pêras»; e, na terceira, deixou preso o seu escarpim no pez. Um comentador desta história, Ben Rubenstein, interpreta a destruição do pombal, segundo diz, pelo machado do pai da Cinderella, bem como o corte da árvore pelo mesmo actor, como «uma perseguição sexual da filha por

⁶⁵⁴ Não se deixará de evocar a este respeito que, a partir da interpretação do mito de Édipo feita por Cl. Lévi-Strauss (*Anthropologie Structurale*, pp. 237-9), este nascer inclinado pode ser interpretado como significando o nascimento da terra (todos os seres que dela nascem, como Labdcos, Laio ou Édipo, teriam um defeito no pé) e não da união de dois seres da mesma espécie. A inclinação da rapariga para a esquerda, a quando da primeira regurgitação, diria que ainda não estava completamente liberta da sua origem ctónica, renascida como tinha sido de um sapo, um ser essencialmente ctónico e aquático. A ser correcta esta dedução, encontrar-se-ia neste pormenor mais uma confirmação de que as histórias da carochinha e da Gata-borrallheira são aparentadas.

⁶⁵⁵ William BASCOM, «Cinderella in Africa», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella*, *op. cit.*, pp. 153. Note-se ainda que é da boca do sapo que saem os bens necessários ao casamento desta cinderella hausa: «vestidos, braceletes, anéis, e um par de sapatos, um de prata e o outro de ouro» (*Ibid.*). H. A. S. JOHNSTON (*A Selection of Hausa Stories*, Oxford Library of African Literature, 1966, pp. 71-4, o autor que deu a conhecer esta história, numa versão incompleta), teria chamado a atenção, segundo BASCOM (*op. cit.*, p. 151), para a semelhança entre a história de «A rapariga e o sapo e filho do chefe», e a Cinderella; como também pensava que a história hausa «difícilmente teria origem indígena». Supõe Johnston que, ou proviria do Oriente, ou teria sido «filtrada através do Saará, ou então fez a sua caminhada para o norte a partir da Guiné ou de Angola, para onde teria sido trazida pelos portugueses.» Bascom discorda desta opinião.

⁶⁵⁶ Diz o texto: «deixou de se saber hoje que [cinderella] era o nome de um caldeirão que ficava na cozinha.» Jacob et Wilhelm GRIMM, *Les Contes, Kinder...*, *op. cit.*, I, p. 139, n.1.

parte do pai». Ao «destruir o pombal» e ao «cortar a árvore», o objectivo do pai era «evitar o casamento dela com o príncipe».⁶⁵⁷

No entanto, esta interpretação parece decorrer de uma leitura incorrecta do texto, onde quem destoi a «porta» do pombal, e não o pombal, é o príncipe e não o pai. Este apenas corta a árvore. Quanto a nós, isto significaria, dentro do quadro conceptual do autor, que o príncipe tem, a partir desse momento, acesso simbólico à sexualidade da Cinderella visto que deita abaixo a porta da matriz (pombal). O pai ter-lhe-ia dado esse direito ao deixar que fosse ele a empunhar o machado. Por outro lado, o corte da árvore do quintal por parte do pai, corresponderia a emascular-se simbolicamente, renunciando assim definitivamente a qualquer direito sexual sobre a filha.

Por outro lado, nota-se que os três objectos de fuga da Cinderella evocam, por transformação simbólica, o que acontece na lengalenga da carochinha: a porta que nesta se abre e fecha é substituída pela porta do pombal deitada abaixo pelo machado do príncipe; o pinheiro que se arranca é substituída pela pereira que é cortada pai; e a água que corre é transformada em pez que retém o escarpim de ouro. Mas os paralelos não se ficam por aqui: as pombas adjuvantes, mesmo no final do conto, em vez de tirarem os seus olhinhos, em jeito de choro, como na história da carochinha, tiram afinal os olhos às irmãs da Cinderella. Ou seja, as acções relacionadas com alguns dos seres da casa, da natureza e da sociedade aparecem aqui transformadas, como era devido, em razão da sua nova contextualização.

Estas coincidências não podem deixar de surpreender. Os actores, ou os seus substitutos, retêm elementos simbólicos que, não sendo exigidos pela história, só podem resultar de um quadro de referências mais alargado, comum ao conjunto de contos de que ela faz parte. Não pode, pois, deixar de nos maravilhar que todos estes actores da história da carochinha tenham sido mantidos no texto grimmiano, apesar de nele parecerem estar fora de contexto.

Uma Gata-borrallheira portuguesa

A personagem chamada noutras tradições Cinderella ou Cendrillon é conhecida na tradição portuguesa como Gata-borrallheira. A expressão quer dizer, segundo os dicionaristas, a «mulher caseira, que anda lidando em casa, e por isso menos asseada»,⁶⁵⁸ significado que é obviamente derivado do nome e características da heroína da história sob comentário.

Para Leite de Vasconcellos⁶⁵⁹ e Alda e Paulo Soromenho⁶⁶⁰ a expressão designa um dos «ciclos» das suas colectâneas, e inclui contos que correspondem ao Tipo 510 de Aarne-Thompson. No entanto, os textos destas colectâneas que vêm sob essa designação e os que podem ser classificados como AT 510A são apenas 5 de entre os 38 do conjunto. E alguns

⁶⁵⁷ Ben RUBENSTEIN, «The Meaning of the Cinderella Story in the Development of a Little Girl», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, op. cit.* p. 225.

⁶⁵⁸ José Pedro MACHADO, *Grande dicionário da língua portuguesa*, II, Lisboa, Amigos do Livro, 1981, p. 392.

⁶⁵⁹ J. Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares...*, II, pp. 201-98.

⁶⁶⁰ Alda SOROMENHO e Paulo SOROMENHO, *Contos populares...*, II, pp. 437-81.

deles não correspondem bem à designação tal como é definida por Aarne-Thompson.⁶⁶¹ Aliás, o texto que mais elucidativo para o nosso argumento não se encontra em nenhuma destas colectâneas mas na de Consiglieri Pedroso, sob um título pouco elucidativo, que corresponde ao tipo AT 511A.⁶⁶² É o que lemos em seguida, em resumo livre.

T7.10: A menina e a vaquinha

Era uma vez um viúvo que tinha uma filha muito linda. Casou-se com uma viúva que tinha uma filha muito feia. O homem tinha uma vaquinha, e mandava uma vez a filha, outra vez a enteada a guardá-la. A viúva não queria que a filha fosse para o monte, e só mandava a enteada. Um dia apareceu lá um caçador e perguntou a esta de onde era e porque chorava, respondendo ela que chorava porque a madrasta lhe tinha raiva por ser mais bonita do que a filha, mandando-a só a ela para ali. O caçador disse-lhe que havia de ir a sua casa e levá-la com ele. Um dia o pai matou uma porca e mandou lavar as tripas à enteada. A madrasta mandou a menina, dizendo-lhe que se perdesse alguma tripa lhe bateria. A água do rio corria muito e fugiu-lhe uma. Correu rio abaixo para a agarrar, mas não conseguiu. Encontrou um palácio com as portas abertas, mas sem ninguém lá dentro. Foi fazer as camas e varrer o palácio. Depois saiu e foi-se esconder. Chegaram três pássaros, entraram e viram tudo arranjado. Subiram para o telhado e começaram a dizer que se soubessem quem tinha arranjado o palácio lhe dariam cada qual a sua prenda. A menina apareceu e disse que tinha sido ela. Os pássaros deram-lhe por sorte, o primeiro, que lhe saíssem flores de ouro pela boca quando falasse; o outro, que tudo o que vestisse se tornasse no que há de mais rico; o terceiro, que os seus sapatos se tornassem em chapins de ouro. A menina foi-se embora. A tripa que tinha ido pela água abaixo, apareceu junta com as outras. Ao chegar a casa, a madrasta ralhou-lhe por se ter demorado. A menina não queria falar porque, quando falava, lhe saía um ramo de ouro da boca. No outro dia, quando ia para o monte, a madrasta mandou-lhe tirar o fato que levava e vestir uns farrapos todos esfrangalhados. Mal a menina os vestiu, tornaram-se na coisa mais rica que havia no mundo. Os sapatos tornaram-se logo em chapins de ouro. A madrasta, ao ver isto, mandou a menina para a cozinha para ficar como Gata-borracheira à chaminé. Depois perguntou-lhe quem lhe tinha dado aquelas prendas. A menina contou-lhe tudo ao contrário. A madrasta mandou a filha lavar as tripas ao rio. Fugiu-lhe uma tripa e ela desarrumou tudo no palácio. Os pássaros deram-lhe por sorte, o primeiro, que quando falasse lhe saíssem caganitas de cabra pela boca, o segundo, que se fizesse em pele de Gata-borracheira todo o fato que vestisse, e o terceiro, que os sapatos que calcasse se fizessem em ferraduras. Chegou a casa e a mãe perguntou-lhe onde tinha demorado tanto. Ela ia contar-lhe mas começou logo a deitar caganitas de cabra pela boca. A mãe não a deixou falar mais. Um dia, o marido levou a enteada ao

⁶⁶¹ É o caso do conto 537, fragmentário, de Leite de VASCONCELLOS (*op. cit.*, p. 222), paralelo da «Serena de Alamares» de A. Thomaz PIRES, *Contos populares...*, pp. 23-6, classificado por Isabel CARDIGOS, *Index of Portuguese Folktales* (manuscrito), como Tipo 480B.

⁶⁶² Consiglieri PEDROSO (*Portuguese Folk-Tales*, London, The Folk Lore Society, 1882, pp. 97-100, e ID., *Contribuições...*, *op. cit.*, pp. 350-2) recolheu um outro conto português da Gata-borracheira que se aproxima muito do mais antigo texto conhecido da tradição chinesa, apresentada mais adiante (T7.11). As diferenças entre os dois textos serão assinaladas a propósito dessa versão.

teatro e a filha ficou em casa. Quando se viu só, a menina chorou muito. Apareceu-lhe um carro feito de uma abóbora, puxado por ratos. Ouviu uma voz a dizer-lhe que entrasse no teatro e que à meia-noite em ponto recolhesse ao carro. Ela assim fez. Encontrou lá o caçador que a tinha encontrado no monte, o qual, assim que a viu, lhe deu logo o braço e foi dançar com ela. Quando faltava já pouco para a meia-noite, fugiu. Nem o pai, nem a madrasta, nem ninguém a conheceu. O carro, mal ela pôs o pé nele, logo abalou. Quando o pai e a madrasta chegaram a casa, já ela estava no borralho. Na segunda noite, foi o mesmo. Na terceira noite, o caçador, que era um príncipe, estava preparado para a não deixar fugir. Mas a menina assim que viu no relógio que eram horas de se ir embora, fugiu, mas, com a pressa, quando ia a saltar para o carro, deixou cair um chapim de ouro. O caçador apanhou-o. Passado muito tempo o príncipe decretou que todas as damas fossem ao palácio e levassem um chapim de ouro, e que aquela que trouxesse um igual ao que ele tinha lhe daria e casaria com ela. A primeira foi a filha da madrasta. A menina chorava para ir. Apareceu-lhe um carro puxado por dragões. A filha da madrasta, com a mãe e o pai, chegou ao palácio e foi à presença do príncipe. O príncipe pediu-lhe para experimentar o chapim, mas logo se transformou numa ferradura. O príncipe ficou muito admirado. Ela ao falar começou a deitar caganitas de cabra pela boca, e o vestido que ela trazia fez-se logo numa pele de gata cheia de borralho. A menina deu-se a conhecer ao pai às escondidas da madrasta. O pai ficou muito admirado por a ver vestida toda de ouro, e por a ver deitar flores de ouro pela boca fora e por lhe ver um pé calçado com um chapim de ouro e o outro descalço. Depois foi ter com o príncipe e, mal principiou a falar com ele, entrou a deitar ramos de ouro pela boca. O príncipe deu-lhe o chapim e viu que lhe servia e disse-lhe que havia de casar com ele. A menina disse que não, que era com o caçador que ela tinha prometido casar. O príncipe declarou ser ele o caçador. A menina calçou o chapim de ouro e foi para o carro, dizendo que, se ele a quera, havia de a ir buscar a casa, que era o prometido. Um dia foi lá para o mesmo sítio para a ir buscar. A madrasta escondeu a menina e apresentou a filha. O príncipe começou a falar com ela, e ela a deitar caganitas de cabra pela boca. O príncipe, muito zangado, foi-se embora. A menina continuou a ir para o monte. O príncipe um dia encontrou-a toda esfarrapada. Ficou muito contente, levou-a e a madrasta nunca mais a tornou a ver.⁶⁶³

Este texto faz uma curiosa mistura de elementos escatológicos com outros de extrema beleza estética como marcas individuanes das duas personagens principais, as quais são como que imagens inversas uma da outra. Por outro lado, a narrativa tem alguns incidentes pouco comuns, designadamente a personificação do príncipe em caçador, que terão provindo de outros contextos e foram nela introduzidos com o aparente objectivo de adiar a acção e o seu desenlace ou para desorientar o leitor.

A situação inicial refere simplesmente uma menina filha de um pai viúvo e a enteada deste, a primeira qualificada de bela e a segunda de feia. Mas rapidamente o texto mostra que as duas raparigas estão marcadas por sortes antagónicas, sendo os qualificativos de beleza e fealdade indicadores da questão fundamental – o crescimento físico e psíquico e a

⁶⁶³ Consiglieri PEDROSO, *Contos populares...*, pp. 187-92.

preparação para a assunção de papéis associados ao casamento. Tudo, porém, é dito de forma muito mais velada do que no conto dos irmãos Grimm e no T7.7. Olhando, na verdade, segundo a metodologia utilizada, para a natureza e atitudes das personagens como apontadores heurísticos, vemos que a menina, filha do viúvo, só mostra a sua beleza quando, de lavadora das tripas, passa a pessoa fadada. E, depois de ter recebido o dom, deita flores de ouro pela boca ao falar, veste-se com o que há de mais rico e só calça chapins de ouro.

O texto dá a entender, além disso, que tudo o que lhe acontece antes disso faz parte de um período de transição, significativamente expresso numa caminhada ao longo do rio, durante a qual é sujeita a uma espécie de purificação, para no final mostrar as suas qualidades de boa dona de casa. Esta passagem vai da total e perfeita sujidade – que a madrasta lhe quer impor como própria mas que é produzida por um ânus alheio – para a possibilidade de produzir beleza pela boca e de, pelo tacto, tudo transformar em vestuário riquíssimo e em chapins de ouro, de acordo com os dons dos passarinhos adjuvantes. São eles, pois, que, ao fadá-la, lhe revelam a sua verdadeira personalidade. E note-se que esta nova identidade resiste à tentativa da madrasta de a fazer voltar à situação donde tinha partido, ao mandá-la, mesmo depois de ter sido fadada, «para a cozinha, chamando-lhe Gata-borrallheira», ou ao fazer-lhe vestir «farrapos todos esfrangalhados». Mas eles transformam-se, segundo o texto original, «em fina nobreza».⁶⁶⁴

Ao invés, a filha da madrasta, definida à partida como feia, parte da mesma situação inicial que a enteada, a de lavadora de tripas. Mas não ultrapassa esta situação. Acentuam-se-lhe, pelo contrário, os atributos negativos no decurso da acção. Naturalmente desarrumada, os passarinhos revelam que ela é uma pessoa não aculturada, ou, por outras palavras, infra-humana. Por isso, deita dejectos pela boca, veste sempre «pele de Gata-borrallheira» e calça ferraduras, numa identificação perfeita com uma animalidade levada ao extremo. A sua boca é o mesmo que um ânus. Não é, pois, mais do que a imagem-inversa da menina, recebedora e reveladora de bens sobrenaturais e sobre-humanos.

Mas esta insistência na equivalência {boca = ânus} não decorre de uma eventual coprofilia por parte do mitógrafo popular, pois remete para que o desenvolvimento psicológico da filha da madrasta se não processa segundo as regras usuais da socialização. Por isso não pode aceder às relações sociais adultas mediante a introdução progressiva na sociedade, e muito menos aspirar a uma relação com o filho do rei, o expoente máximo das relações civilizadas. As duas personagens principais da história estão, pois, em termos do referencial {boca / ânus}, caracterizadas de forma polar: a boca da menina é um órgão de produção de beleza transcendente enquanto que a da filha da madrasta, deitando apenas excrementos animais, é inferior a um ânus humano. Não se pode significar mais extremadamente o respectivo sucesso e insucesso na obtenção das qualidades necessárias ao exercício das funções de mulher casada, uma das personagens superando a natureza e a outra não conseguindo impedir a sua degradação em animal. Ora só quem ultrapassa esta última condição (significada na analidade) é que pode aceder ao encontro amoroso.

⁶⁶⁴ ID., *op. cit.*, p. 187.

Há, por outro lado, no texto acima, um pormenor que surpreende o leitor socializado na ideia de que a mentira é sempre incorrecta: a menina relata totalmente ao contrário as circunstâncias em que adquiriu os seus dons maravilhosos. Quando pouco habituados às idiosincrasias dos contos somos, com efeito, levados a pensar que este conto ensina a mentir, o que poria em causa a ideia, geralmente aceite, do alto valor pedagógico das narrativas populares. Se bem atentarmos, porém, na questão notaremos que a Gata-borrallheira não poderia ter agido de outra maneira. O ponto de partida da afirmação está em que os dotes pessoais que permitem aceder aos dons maravilhosos não se adquirem por imitação de comportamentos exteriores mas por uma profunda transformação psicológica interior. O crescimento é um processo autónomo, aturado e consequente, que resulta de atitudes diferenciadas em função do que, em termos simples, se poderia dizer o fundo generoso ou mesquinho que cada qual traz em si e que vai sendo melhorado até à excelência, ou radicalizado em mesquinhaz.

Em conformidade com esta ideia, se a menina tivesse dito o que a levou a obter tais dons, levaria a sua pseudo-irmã a imitar exteriormente o seu comportamento e assim tentar enganar os doadores, sem que na realidade estivesse preparada para receber os dons transcendentes. Enganando-os, enganar-se-ia a si própria. As palavras «ao contrário» da heroína são, pois, mais verdadeiras do que se dissesse o que aconteceu, pois permitem a revelação do verdadeiro estágio de evolução psicológica da sua familiar. O conto não ensina, pois, a mentir. Ensina sim, que só pode aspirar a coisas excelentes quem as merece em função de qualidades longa e penosamente adquiridas.⁶⁶⁵

Todavia, estes difíceis meandros da dedução mostram que a intenção pedagógica desta história não é facilmente percebida, sobretudo quando se vê nela apenas o relato da exaltação de alguém que era desprezado e da humilhação sofrida por quem se considerava superior. A admitir este quadro interpretativo restrito, as atitudes da Gata-borrallheira só poderiam ser interpretadas como ditadas pela inveja, evitando que a «irmã» competisse com ela na conquista de um marido excelente. Tal conclusão alteraria, porém, completamente o sentido da história.

Em termos da demonstração de que a história da Gata-borrallheira propõe imagens inversas, e ao mesmo tempo complementares, da história da carochinha, este texto dá alguns contributos precisos: mostra que o crescimento humano admite soluções antagónicas em função da disponibilidade para a dádiva; e que a superação da analidade é feita pela menina num processo de desvinculamento sucessivo que, embora fundado numa dinâmica interna alicerçada na bondade e na beleza, tem aspectos quase miraculosos pois

⁶⁶⁵ Este arrazoado não é entendido pelos contadores modernos, como se deduz do texto de «O conto dos anões», colhido em 2002 na Aldeia da Tôr, Loulé (cf. Idália F. CUSTÓDIO, Isabel CARDIGOS e Maria Aliete F. GALHOZ, *Contos...*, *op. cit.*, I, pp.151-5), um dos paralelos do T7.10, onde a boa menina conta exactamente o que conduziu ao recebimento dos dons sobrenaturais com que chega a casa. Mas esta «verdade» em nada altera o comportamento da «irmã», que age segundo as suas predisposições interiores e não em função das condições de acesso aos bens sobrenaturais. Por outro lado, o texto não deixa dúvidas sobre ter sido sujeito a um manuseamento racionalizante: no seu final, pouco comum, parece haver uma recompensa para a maldade da mãe e de sua filha, ao serem acolhidas, sem qualquer menção reprovação ou castigo, no palácio onde a menina vive com o seu príncipe. Nisto é que estaria a incorrecta relação entre «verdade» e moral.

implica que alguém, identificado com as cinzas e com a imundície, se transforme num ser esplendoroso que só um filho de rei pode desejar e amar.

Se passarmos aos aspectos centrais do nosso argumento e relacionarmos este texto com o de Pitрэ, verificamos que ambos colocam essencialmente as mesmas questões, embora com procedimentos diferentes. Em Pitрэ, com efeito, a possibilidade de regressão do anal ao oral era representado, por um lado, pela dupla cozinheiro-monge, e por outro, pelo rei que não faz mais do que comer café. O T7.10, partindo da mesma situação coprófilo-anal, tem um desenlace diferente, o qual é determinado pelas características psicológicas das raparigas: numa o anal e o oral identificam-se; na outra, todas as fases até à preparação para a sexualidade são plenamente cumpridas. E, se trouxermos à colação a história da carochinha, notaremos que a filha da madrasta do T7.10 evoca as carochas «merdilheiras»: a sua boca equivale a um ânus. Indo mais longe, esta confusão entre boca e ânus lembra, por antítese, a identidade {boca = matriz} que encontramos na *Galantis* de Ovídio (T2.1), com o que voltamos a um dos primeiros textos utilizados neste trabalho.

Seja como for, o impasse no crescimento humano não podia ser expresso de forma mais radical do que na filha da madrasta do conto português da menina e da vaquinha, da mesma maneira que se não podia exprimir de forma mais bela o esplendor do personalidade, amorosa e perfeitamente desenvolvida, do que na borralheira fadada que, da boca aos pés, brilha e resplandece, apropriando-se de um destino que só é dado a quem admite crescer em graça e virtude. E note-se que esta borralheira é diametralmente oposta ao João Ratão: para este a boca é um instrumento de absorção de coisas boas; para a menina a boca é um órgão de produção de coisas belas. Entre um e outra vai portanto a distância, não da animalidade à humanidade, mas do ser determinado pelo instinto ao que se define pela cultura de que se apropriou.

A mais antiga versão da Cinderella

Dentre as versões da Gata-borralheira que poderiam dar um contributo suplementar aos temas tratados nesta partição, a mais interessante é a que primeiro foi transcrita em letra de forma, a partir da tradição oral chinesa, nos meados do século IX.⁶⁶⁶

A utilização desta narrativa tem o particular interesse de, estando distante de nós em termos de tempo e lugar, ter menos probabilidades de ter repercutido em si o contexto etnocêntrico,⁶⁶⁷ que as histórias comentadas anteriormente parecem mostrar. Permitirá por isso verificar se as ideias deduzidas antes resistem ao embate da diferença cultural e social da tradição chinesa relativamente à ocidental. Da mesma maneira, a possível confirmação que nela se encontre das deduções feitas terá maior força do que as obtidas anteriormente, pelo facto de as respectivas tradições terem tido evoluções independentes. Todos os textos populares provêm, com efeito, não só do livre jogo das relações simbólicas dos elementos por eles utilizados mas também dos reflexos miméticos ou opostos que a cultura e a sociedade lhes impõem.

⁶⁶⁶ Cf. R. D. JAMESON, «Cinderella in China», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, op. cit.*, pp. 72-97.

⁶⁶⁷ A questão é referida por A. DUNDES, ed., *Cinderella, op. cit.*, pp. 71.

O texto apresentado em seguida resume o que foi publicado por R. D. Jameson, o estudioso da civilização chinesa que o deu a conhecer ao público ocidental.

T7.11. A Cinderella chinesa

O chefe das cavernas Wu casou com duas mulheres. Uma «ao morrer deixou-lhe uma filha chamada Sheh Hsein», muito inteligente. O pai também morreu, sendo ela maltratada pela madrasta que lhe mandava cortar lenha em lugares perigosos e tirar água de poços fundos. Uma vez apanhou um peixe com mais de duas polegadas de comprimento, «de barbatanas vermelhas e olhos amarelos, que guardou na celha com que tirava água.» À medida que ele crescia ia-o mudando de vasilha. Por fim «ficou tão grande que não cabia em nenhuma», pelo que o deitou a uma poça detrás da casa. «Quando a rapariga chegava o peixe mostrava a cabeça», mas não quando outras pessoas ou a madrasta apareciam. Para a afastar dali, a madrasta disse à enteada que tirasse o seu vestuário grosseiro para ser lavado, e mandou-a ir buscar água a uma fonte longe. Depois vestiu as roupas da enteada; chamou o peixe e matou-o. O peixe tinha mais de cinco pés de comprimento. Cozinhou-o e comeu-o. «A sua carne era mais saborosa do que a dos peixes vulgares. E guardou-lhe os ossos debaixo da estrumeira.» A rapariga ao outro dia não encontrou o peixe e, por isso, chorou por ele. «De repente um homem com o cabelo desgrenhado e com roupas grosseiras desceu do céu e consolou-a». Disse-lhe onde estavam as espinhas do peixe e mandou-lhas colocar no seu quarto. «Sempre que precisares de alguma coisa basta pedir-lhe: o teu desejo será satisfeito.» A rapariga seguiu o conselho e obtinha ouro, pérolas, vestidos e comida sempre que desejava. Quando chegou o festival da caverna, a madrasta foi para a festa e disse-lhe que guardasse a fruta do jardim.» Quando a viu longe, a rapariga pôs adornos azuis e um par de sapatos de ouro. Sendo quase reconhecida pela madrasta e pela filha desta, «apressou-se a regressar, deixando um sapato que foi apanhado pelo povo das cavernas. Quando a madrasta voltou, encontrou a filha a dormir com as braços em volta da árvore», o que lhe fez pôr de lado as suspeitas de que a sua enteada tivesse estado no festival. O povo das cavernas vendeu o sapato no vizinho reino de T'o Huan, tendo ele ido ter às mãos do rei. Este «pediu a todas as mulheres do reino para o experimentar; mas não servia a nenhuma. Era tão leve como um cabelo e não fazia barulho se, com ele calçado, alguém caminhasse nas pedras. [... O rei] pô-lo à beira da estrada e mandou fazer uma busca em todas as casas», tendo sido encontrado um semelhante na casa de Sheh Hsien que, depois, «pôs os seus adornos azuis, calçou os sapatos e veio ter com o rei. Parecia uma deusa. Então casou com o rei. Levou as espinhas do peixe consigo e foi (com ele) para o seu reino. A madrasta e a filha foram mortas por pedras voadoras. O povo da caverna teve dó delas e enterrou-as num poço de pedra [...] e tomou-as como deusas casamenteiras. Quando lhes pediam alguma coisa respeitante ao casamento os seus desejos eram satisfeitos. [...] No primeiro ano [de casamento] o rei pediu avaramente [às espinhas do peixe] imensos jóias e pedras de jade, de forma que no segundo ano elas já não respondiam aos pedidos. Então o rei enterrou as espinhas de peixe junto do mar junta-

mente com cem fangas de pérolas [...] que foram um dia levadas pelas marés.»⁶⁶⁸

Alguns dos elementos desta versão apontam para a sua «não-primitividade». Diz Jameson que nela se nota um «certo uso» e que o século IX a submeteu a «um processo abrasivo», sendo possível detectar nela influências de «outras versões e outras histórias que estavam na consciência dos narradores», bem como «intrusões de natureza lendária, irrelevantes para a história», de que seria exemplo o festival na caverna.⁶⁶⁹ Por outro lado, em termos não substantivos, notamos que algumas das suas particularidades correspondem mais ao modelo AT 511A (representado pelo T7.10), do que do clássico AT 510A (de que são exemplos os nossos T7.7-T7.9). Não são, porém, estas as questões que mais interessam para aqui mas as relações que este texto tem com o pequeno *corpus* da Cinderella comentando antes.

Uma primeira dificuldade para o nosso argumento está em que Sheh Hsein não tem nenhuma preferência pelas cinzas da cozinha e que lhe não são impostas quaisquer actividades culinárias. A história passa-se toda na natureza, parecendo que a madrastra está apenas interessada em afastar Sheh Hsein de casa, mandando-lhe «cortar lenha em lugares perigosos e tirar água de poços fundos». As actividades Cinderella chinesa são, pois, pré-culinárias e meio-silvestres, ao invés das da exemplos do Poitou ou de Perrault.

Por outro lado, no que respeita aos sentimentos expressos pelas personagens, esta versão aproxima-se, ao mesmo tempo que se afasta, da história poitevina. A proximidade está em que não existe competição entre a menina e a sua meia-irmã que se limita a dizer à mãe que a rapariga aparecida no festival se assemelhava à enteada desta. O seu comportamento é pois, puramente factual, tal como no T7.7. No entanto, o distanciamento em relação ao grupo doméstico por parte da menina desprezada é abundantemente expresso, como acontece na vulgata da história que Perrault ajudou a estabelecer.

Não obstante, há diversos pontos de contacto entre a Cinderella chinesa e a Cendrrouse do T7.7. O primeiro e mais importante refere-se ao crescimento. O texto chinês confirma e reforça esta ideia de que a Cinderella retratada na situação inicial nada tem a ver com a que vai ao festival, ricamente vestida. E a mudança não está tanto na aparência como na personalidade. O facto está significado no que acontece ao animal de estimação de Sheh Hsein, um pequeno peixe de pouco mais de 5cm, que ela encontra numa das suas caminhadas ao exterior em busca de água. A narrativa delonga-se no relato do que aconteceu: Sheh Hsein coloca o peixinho numa vasilha pequena e vai-o mudando de selha em selha consoante o seu tamanho, até que, medindo mais de metro e meio de comprimento, tem de o lançar para uma poça que havia junto de sua casa por já não ter onde o acomodar em casa. Ora estes pormenores só podem ter como objectivo significar que é longo o período que decorre entre o achamento do peixe e o momento em que ele é lançado no exterior. No seu crescimento, está, pois, significada a maturação de Sheh Hsein. Aliás, só depois destes factos é que se realiza o festival em que ela aparece como jovem capaz de assumir novas funções sociais.

⁶⁶⁸ R. D. JAMESON, *op. cit.*, pp. 75-7.

⁶⁶⁹ *Id.*, *op. cit.*, pp. 78-9.

Dois outros pormenores merecem ser referidos: o estrume onde a madrasta esconde as espinhas do peixe e a árvore a que Sheh Hsein se abraça quando foge para casa com receio de ser reconhecida. O estrume é o lugar apropriado para deitar os restos da comida. Por isso não surpreende que a madrasta o tenha utilizado para se desfazer das espinhas do peixe por ela comido alarvemente. Não se compreende, porém, porque terá tido de os deitar «debaixo» do estrume, a não ser para esconder o seu «crime».

Para entender o que aqui está subjacente, lembremos que o mesmo estrume se encontra em algumas das versões tomadas como intertexto da história da carochinha – os T7.3-T7.5 – onde a sua presença também foi considerada estranha. Mas a hipótese então colocada de que nele eram evocadas as regas da mulher e de ser simbolicamente feminino, não parece aplicar-se à presente história, a não ser que se lhe inverta o significado. De facto as espinhas colocadas no quarto de Sheh Hsein, são fonte inesgotável de beleza. Esta inversão estaria, de resto, conforme com o significado antagónico da Cinderella relativamente à história da carochinha, com a qual os T7.3-T7.5 estariam aparentados.

No que se refere à menção da árvore, que Jameson considera extemporânea,⁶⁷⁰ lembramos igualmente o comentário feito a respeito da Cinderella grimmiana, na qual a árvore representa a sexualidade paterna. No texto chinês, porém, o pai de Sheh Hsein teria sofrido uma reencarnação no «homem com o cabelo desgrenhado e com roupas grosseiras», invertendo, pois, relativamente ao texto de Grimm, o género do parente adjuvante, o que poderá ter contribuído para a alteração de outros símbolos estranhamente comuns às duas: contra a matriz grimmiana escancarada e ferida (a porta do pombal) temos a matriz encoberta chinesa (o estrume); contra a árvore truncada pelo machado do pai (emasculada), temos a árvore do pai abraçada, ou adorada, por Sheh Hsein; contra o sapato preso no pez temos o sapato vendido para o exterior.

Não olhando para estas diferenças, vemos que quando nos aproximamos do final de ambas as histórias em que se supõe o pleno desenvolvimento sexual da Cinderella, aparecem dois princípios sexuais, um feminino e outro masculino, Cinderella e rei. O sapato faria a união entre ambos. Na versão chinesa estão, porém, transpostos alguns dos elementos simbólicos constitutivos da versão grimmiana.

A análise desta versão ajuda, por outro lado, a perceber as relações existentes entre as diferentes versões estudadas. Alargando a anterior conclusão ao conjunto dos textos da Gata-borrallheira e da história da carochinha vemos confirmar-se a existência de relações de complementaridade e de oposição entre as suas personagens. No que se refere à complementaridade, notamos que as várias Cendrouses que vivem na cinza, têm vestidos de cinza ou são mesmo Cusdecinza, estão relacionas com a história da carochinha não só em termos textuais mas também, e sobretudo, porque solucionam o impasse psicológico a que história da carochinha tinha chegado. No entanto, algumas das histórias das gatas-borrallheiras não explicitam este contexto, por serem silvestres, ou seja, não-domésticas. Não desenvolveremos, porém, aqui as implicações simbólicas e estruturais desta diferenciação, pois o seu

⁶⁷⁰ Id., *op. cit.*, p. 78.

estudo não poderia ser feito a partir do pequeno grupo de versões aqui utilizado com um fito totalmente diferente.

Por outro lado, era exigência estrutural da nossa hipótese que as características das cendrillons fossem contrárias às da personagem masculina da história da carochinha e que progressivamente as gatas-borrallheiras adquirissem as qualidades de aculturação necessárias ao casamento. Ora os resultados da análise parecem confirmar de forma convincente esse requisito. Basta, aliás, atentar nas características ontológicas e comportamentais sugeridas pelos nomes que identificam os actores para ter um vislumbre disso, já que é dado um nome de animal à personagem feminina humana da história da Gata-borrallheira e um nome de homem ao animal da história da carochinha.

Tomando, pois, as histórias na sua globalidade, vemos que a complementaridade-oposição entre elas é perfeita: enquanto a carochinha está voltada para uma intelecção ontológica das condições de emergência da vida, nos homens e nos animais, a Gata-borrallheira exprime as condições psicológicas e sociais em que é feita a caminhada para a vida boa e feliz. As diferenças ontológicas dominantes na história da carochinha são, assim, substituídas pelo crescimento psíquico e a diferença de *status* nas histórias da Gata-borrallheira. De um quadro próximo do mítico passa-se, pois, a um contexto puramente humano, embora com pequenos resquícios ou lembretes da comunalidade dos problemas tratados em ambas as histórias.

4. A PRIMITIVIZAÇÃO

Como vemos, o pensamento popular, ao exprimir-se, utiliza esquemas simbólicos em que as complementaridades, as gradações e as oposições aparecem de formas diferenciadas. Estas últimas, quando extremadas, levam à produção de sentidos pouco óbvios ou a conceitos que só em fantasia podem ser admitidos como possíveis. Neste sentido, o texto português da menina e da vaquinha (T7.10) mostrou que a aplicação dos conceitos de beleza e fealdade faz com que a boca tanto possa servir para deitar pérolas e aljôfares, como para produzir dejectos mal cheirosos e repelentes. Esta representação do real mediante as clássicas figuras da linguagem, vai, porém, muito para além da simples imagem discursiva, pois às possibilidades de entrosamento conceptual da realidade deve ser acrescentado tudo que tem existência real. E, quando essas representações são subsistentes, acedemos à produção mítica.

Algumas destas noções já foram suficientemente desenvolvidas. Mas não o foi a questão de saber se os códigos que têm vindo a ser utilizados resistem ao pendor popular para a análise das situações e dos comportamentos pelo seu lado ridículo, tendência esta que, ao fim e ao cabo, não é mais do que uma outra forma de extremar os modos de conhecimento, exprimindo-lhes o sem-sentido. Por isso se coloca a hipótese de, paralelamente aos textos que diríamos sérios, haver outros que retêm as mesmas temáticas para as explorar num contexto em que o lúdico e o ridículo se dão as mãos, de forma a tornar ainda mais palpável alguns significados com mais ampla ressonância humana. Ou seja, para que tudo seja harmónico e completo, é necessário que ao esplendor e brilho das gatas-bor-

ralheiras que casam com príncipe seja contraposta a degradação dos gestos e das situações que provocam quer o riso contido quer a gargalhada sonora.

Para chegarmos à identificação dos textos em que estas ideias estão expressas será conveniente partir do texto de Pitre e tomá-lo como paradigma da possibilidade de regressão no crescimento, na suposição de que há contos onde, a partir do fase anal, os actores retornam à fase oral. Na teoria psicanalítica, com efeito, a regressão significa a «re-emergência dos modos de funcionamento mental que eram característicos da actividade psíquica do indivíduo durante períodos anteriores de desenvolvimento», ou seja, segundo Kris, a «primitivização da função».⁶⁷¹

É, portanto, de crer que, estendendo o que acontece na tradição siciliana, haja dois tipos de regressão: do sexual ao anal e do anal ao oral. A verificarem-se estes dois processos de «primitivização», obteríamos não só uma ridicularização do fausto dos casamentos reais mas também uma negação do processo de crescimento normal. O T7.10 dá algumas indicações nesse sentido. Falta saber se há outros exemplos em que tais procedimentos ainda sejam mais explícitos. Para o verificar teremos de procurar entre as narrativas que, anedótica ou jocosamente, a par dos códigos {comer / vestir}, fazem uma nítida confusão entre as funções próprias de cada um dos elementos do triângulo das aberturas do corpo e supõem equivalências que correspondem às fórmulas {boca = ânus} e {sexo = ânus}, usando-as os contistas para obter efeitos burlescos, cómicos ou jocosos.

A busca na tradição portuguesa de textos que ilustrem esta temática não levou, porém, a resultados muito abundantes, em razão de os etnógrafos terem frequentemente censurados os temas declaradamente escatológicos. Em razão disso apenas conseguimos identificar dois com as características desejadas. Neles se encontram, porém, os elementos pretendidos para a demonstração. Ainda assim, o primeiro não é tão explícito como seria de desejar, embora permita encerrar a questão das relações entre fiar e casamento, e entre comer e morte, através de uma reflexão lúdica sobre a matéria. O texto, ligeiramente simplificado, é o seguinte.

T7.12: Os simplórios

Eram três raparigas «faltas da pinha». «Nem o pai nem a mãe queriam que elas falassem para lhes não conhecerem a toleima. Diz uma diante do namorado: ‘Ó fulana, o caldo vai-se!’, Diz a outra: ‘Tira-le o telo e mete-le a toler.’» O rapaz foi-se embora. A mãe, uma vez, deixou a que falava menos mal para estar com o namorado e mandou-lhe pôr uma grande rocada e pôr-se a fiar, para o rapaz gostar dela, recomendando-lhe que se ele dissesse, ‘Oh que rica fiadeira’, ela respondesse: ‘Eu destas despejo sete ao dia.’ A rapariguinha, assim que a mãe saiu, foi à adega e trouxe uma infusa de vinho de meia canada para comer umas sopas. Fê-las numa tigela grande e nisto chegou o rapaz. Assim que ele chegou ela disse que despejava sete ao dia. E ele disse: ‘Será da sua cuba, que não da minha.’ Depois ajustou-se o casamento com outro que era um pouco mais fino do que ela. Ele veio a casa buscá-la. «Enquanto a noiva se foi preparar ele deu volta e achou um porrão com mel; meteu-lhe um dedo e lambeu; achou doce; meteu a mão toda e não a pôde tirar; chamaram-no que a noiva

⁶⁷¹ Jacob A. ARLOW & Charles BRENNER, *Psychoanalytic Concepts...*, p. 71.

estava pronta, e ele lá foi para a igreja com a mão metida no porrão.» O padre perguntou-lhe se era da sua vontade casar e pediu-lhe a mão direita, ao que ele respondeu: «E vossemecê não se remedeia com a esquerda?» ‘Tem a direita quebrada?’ ‘Não senhor, mas está ocupada.’ ‘Deixe cá ver. Olhe, isso, faça assim’ e o abade abanou com a mão. O outro assim fez e deu com o porrão na cabeça do abade. Este gritou ‘aqui del-reil!’, e houve grande barulho e desmanchou-se o casamento.»⁶⁷²

A primeira ideia que ressalta deste texto é que tem fortes semelhanças com o já estudado conto de Trancoso (T4.10) e com várias versões referidas ou utilizadas no Cap. 4. Mas se, no conto quinhentista, o comer excessivo levava à morte e se, em algumas das versões então comentadas, era condenado o excesso nas tarefas ligadas à produção do vestuário, aqui a acção está deslocada para o lado do ridículo provocado pela dificuldade de comunicação, em razão de a rapariga ser belfa e não conseguir dizer correctamente o que é necessário fazer na cozinha. Ou seja, a boca que devia servir para produzir a palavra inteligível serve apenas para absorver comida.

Analisando, por outro lado, o decurso da acção em termos da dialéctica de base {comer / vestir}, notamos que a noiva não só não possui as qualidades de fiandeira necessárias ao casamento mas também come exageradamente o que parecem ser sopas de cavalo cansado; por isso é rejeitada pelo primeiro pretendente. Mas consegue marcar casamento com outro que pouco mais inteligente era do que ela e tem idênticas tendências comilonas. E tanto assim é que, no próprio dia do casamento, não resiste a meter a mão no porrão de mel, ficando com ela lá metida. Mas, como era de supor, também aqui não houve casamento, e muito menos geração. O comer alarve é impeditivo do sucesso matrimonial.

Se, por outro lado, compararmos o comportamento do noivo deste conto com o do João Ratão, vemos que ambos metem a mão no pote, dando mais importância ao comer do que ao casamento. Mas enquanto o João Ratão, segundo a análise dos modos de cozinhar, feita anteriormente, apenas come bens que pertencem à terceira etapa da sequência {cru → «cozido»-pelo-sal-ou-fermentação → cozido-na-água-pelo-fogo → assado|doce}, o noivo do T7.12 retorna aos alimentos naturais e crus. De facto, o mel (embora no caso esteja encerrado num objecto cultural) não se confunde com o {doce} do *continuum* acima, o qual representam a etapa máxima do comer cultural. Não passa de um produto natural.

A preferência exagerada deste noivo por este tipo de comida, embora doce, mostra que não está preparado para o casamento. E a noiva, embora o seu comer seja mais cultural, também o não estaria. Ambos se identificam no modo de comer exagerado. Por outro lado, é possível ver no porrão, em que o noivo mete a mão, uma espécie de vestuário em miniatura.⁶⁷³ E isso leva a pensar que o noivo confunde o comer com o vestir, em consonância com o comportamento selvagem, referido no Cap. 3.

Estas deduções, embora consistentes com os núcleos simbólicos que temos vindo a identificar, parecem todavia relativamente frágeis, embora se conformem com o que o

⁶⁷² Adolfo COELHO, *Contos populares...*, pp. 237-238

⁶⁷³ A ideia é sustentado pelos contos em que a heroína esconde a sua beleza num vestido de junco («Cap o’ Rushes», referido acima, cf. Joseph JACOBS, *English Fairy Tales, op. cit.*, pp. 51-56), ou num vestido de cortiça (cf. J. Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares...*, II, pp. 449-451). O porrão é um pote de barro bojudado com a boca e o fundo mais estreitos.

texto acrescenta: o noivo, à falta de mão direita indisponível, propõe-se fazer um «casamento de mão canhota», o que significaria a inversão do ritual e a negação do casamento. Mas não usa todos os significados ligados ao triângulo corporal para instaurar a graça e o ridículo, já que a boca é usada, embora deficientemente, na sua verdadeira função de comunicação e de produção de si mesmo pela palavra.

Não preenchendo, pois, as condições de ludicidade supostas na hipótese de que, ao lado do dizer sério, deve haver textos em que tudo seja ridicularizado, forçoso é procurar outro conto que faça o contraponto com ele em todos os itens que temos vindo a considerar necessários, designadamente nos relativos ao uso equívoco da boca, do ânus e do sexo. E, para não introduzir uma solução de continuidade com o que temos visto, convirá que ele parta da ineficiência na comunicação. De facto o defeito de fala está associado quer à falta de compreensão, quer à não-superação da fase anal e à confusão entre a comida e o defecado.

Felizmente que tal texto existe. É o que se lê em seguida, resumido do original coligido em *Salir*, do concelho de Loulé.

T7.13: O Manuel Vaz

Manuel Vaz era um rapaz muito parvo, filho de uma rica lavradeira da serra que o queria casar, «com uma rapariga do sítio, pobre, muito pobre, mas honesta e trabalhadeira.» Combinado o casamento entre as mães, disse a mãe ao filho: «Vai visitar a tua noiva, mostra-te respeitoso, sem teimosias, e não faças algum disparate. O rapaz foi visitar a noiva. Mãe e filha receberam-no muito bem, e foram buscar uma tigela de água-mel e um pão para ele comer alguma coisa.» «O parvo com uma enorme voracidade atirou-se à água-mel e ao pão, desaparecendo a água-mel num momento. Então a noiva foi buscar mais água-mel, e, quando voltou, já ele tinha comido o pão [...] Em pouco tempo tinha ele papado quatro tigelas de água-mel e quatro pães. Então ele levantou-se desesperado, e saiu sem se despedir. Não saiu tão depressa que não ouvisse a noiva dizer para a mãe: 'E quer minha mãe que eu case com este alarvel!...'» A mãe do rapaz perguntou-lhe o que lhe acontecera e repreendeu-o dizendo-lhe que não devia ter comido tanto. Que fosse ao outro dia, que mostrasse à noiva «o que luz». O rapaz, «pelo caminho, perguntou a um sapateiro o que era que luzia; o sapateiro respondeu: leve uma boa porção de pez [...]. E deu ao parvo uma porção de pez, que ele guardou no bolso das calças. Fazia calor e quando o parvo chegou a casa da noiva ia derretido parte do pez. Ele logo que viu a noiva, meteu a mão direita no bolso das calças e disse: 'Trago aqui aquilo que luz.' E como não podia tirar a mão direita foi em seu auxílio com a mão esquerda [...] A rapariga zangou-se e pô-lo fora de casa, chamando-lhe homem sem vergonha.» Voltando a casa, a mãe explicou-lhe que o que luz é o dinheiro que ilumina o mundo, e disse-lhe para, no outro dia, fazer carícias à noiva: «atira-lhe o rabo do olho, e passa-lhe a mão pela cara. No dia seguinte foi ele ao curral, tirou os olhos a cinco cabras, guardou-os nos bolsos e foi visitar a noiva. Mal a viu atirou-lhe com os olhos das cabras e passou-lhe pela cara com as mãos cheias de sangue. A rapariga indignou-se». A mãe recomendou-lhe que dissesse à rapariga palavras doces ou coisas cá de dentro. No outro dia a tudo o que a noiva lhe dizia ele respondia com palavras como açúcar, marmelada, ou então, figado, cachola, pulmões, coração, tripas, etc. A noiva mandou-o ir

para casa criar juízo. Mas como estava tratado o casamento a mãe do parvo apressou-o. A mãe mandou-o ao moinho com uma carga de trigo e recomendou-lhe que dissesse ao moleiro para fazer farelo largo «pois era para fabricar pão branco». Esqueceu-se da recomendação da mãe e só se lembrou dela quando já voltava para casa. «Descarregou os sacos, pegou-lhe pelas borlas e desejou a farinha num cerro». A farinha desapareceu com o vento. Deitou-se à sombra e adormeceu. Uns rapazes fizeram-lhe uma coroa enquanto dormia. Quando acordou encontrou a coroa. «Ora esta! Não julgava eu que era o Manuel e não me saio o prior cá da freguesia!» Foi a casa do prior perguntar se estava em casa: se não estivesse então era ele o senhor prior. Como se riram dele, pensou em ir perguntar à mãe se estava «em casa o senhor Manuel Vaz», pois se lhe dissessem que não é porque ele era o senhor prior. A mãe de Manuel Vaz, embora rica, vestia o filho rusticamente. «Por isso não é de admirar que na manhã da boda Manuel Vaz ficasse admirado de ver pela primeira vez umas ceroulas». Foi perguntar como as devia vestir. A boda foi celebrada e serviram de padrinhos dois ricos lavradores, aos quais a mãe encarregou de olhar pelo filho. Na volta da igreja queixou-se Manuel Vaz aos padrinhos de que tinha de satisfazer uma necessidade. Foi para uns corgos enquanto os padrinhos esperavam. Desabotoou as calças, «mas esqueceu-se de que tinha ceroulas, e satisfaz a necessidade com elas vestidas. Quando se ergueu não viu o que esperava e correu para os padrinhos, dizendo: «Fiz e não fiz.» Os padrinhos recomendaram-lhe que se calasse. No jantar da boda, «Manuel Vaz, ainda apreensivo pelo que lhe sucedera no caminho, meteu a mão por entre as ceroulas e verificou que pelo caminho tinha feito alguma coisa. Então mostrou a mão manchada e disse em voz alta: ‘Então, padrinhos, fiz ou não fiz?’ Ninguém podia suportar o mau cheiro, e entenderam todos os assistentes que o melhor era rir, fazendo grande algazarra e muito barulho. Por sobre todo este barulho, ouviam-se distintamente as palavras de Manuel Vaz: ‘Fiz ou não fiz?’»⁶⁷⁴

O texto é, a todos os títulos, exemplar na forma como retoma o trauma real da história da carochinha e como o desenvolve, embora numa trama que é um perfeito

⁶⁷⁴ Athaíde OLIVEIRA, *Contos tradicionais...*, II, pp. 265-269. A. Thomaz PIRES, (*Contos populares...*, p. 121-3) coligiu em Elvas uma história em parte semelhante a esta, mas menos circunstanciada, em que o parvo, em vez de se casar acaba por apanhar várias sovas e termina por dizer: «arrenego do casório». Um outro paralelo foi colhido no ano de 2000 em Borno, freguesia de Querença, Loulé (Idália F. CUSTÓDIO, Isabel CARDIGOS e Maria Aliete F. GALHOZ, *Contos...*, *op. cit.*, I, pp. 368-71). O texto é muito semelhante ao resumido acima, o que faz supor a sua dependência da versão publicada em 1905 por Athaíde Oliveira. As únicas diferenças significativas são: a ausência do episódio do pez e o facto de o Manuel Vaz ter querido que a noiva o acompanhasse quando foi para trás de umas moitas para fazer as suas necessidades. Teria sido «Ela, coitada que, quando ele se levantou não viu nada no chão.» Ele, porém, dizia «que estava aliviado e que tinha feito. E ela teimava que não tinha feito.»

Temos ainda conhecimento de uma outra facécia, menos rica em pormenores no que respeita ao namoro e à caracterização do noivo. Foi editada em Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares...*, II, p. 91. O texto foi colhido em Cabeceiras de Basto. A parte final usa termos que fazem perceber melhor as nossas deduções: «foro'-se arreceber, e ela deu-le uma ceroulas novas e uma camisa, que ele nunca tinha trazido ceroulas. Nisto, quando viero' de se arreceber, estava o jantar feito, diz ele: 'Sprai aí, que tenho aqui muita vontade', e agachou as calças, mas esqueceu-se de agachar as ceroulas; depois de ter feito as suas necessidades, olhou para trás e não viu nada. Depois tocou a ir para a mesa e dixe assim: 'Ora eu caguei, caguei / Mas onde num sei.' E assentou-se à mesa; sentiu almofada mole, meteu a mão pelo colarete, tirou-a muito direitinha e pô-la no prato. Os oitros ficaram todos admirados de fazer aquilo, e levantaram-se e fugiro' da mesa e *ele ficou só*» (italico nosso).

desconchavo. Por isso vamos olhar para ele com atenção, pondo desde logo em destaque as suas principais características, algumas delas idiossincráticas, outras relativamente comuns com outros textos. De umas e outras destacamos a questão da identidade, segundo a qual devem ser lidos os comportamentos relacionados com o namoro. Manuel Vaz, perdido no meio de mensagens que não compreende, não sabe quem é: enganado pelos rapazes que lhe fazem uma coroa na cabeça, pensa ser o prior da freguesia. E confunde não só os sinais ambíguos mas também as mensagens claras e explícitas, marcado como está por uma forma de entendimento infantil de si e do mundo.⁶⁷⁵ É, pois, incapaz de entender o que se lhe diz, quer porque interpreta tudo à letra quer porque confunde o que ouve, designadamente as recomendações da mãe com vista à cativação da noiva. Assim, toma o pez pelo que luz (não havendo nada de mais contrário); confunde as vísceras com os sentimentos; espalha a farinha boa. E se atendermos ao que faz a partir da má interpretação das mensagens que recebe, vemos que come demasiado, contra vontade, simula o desejo sexual e retorna ao comer refinado (açúcar, mel, marmelada), sempre exagerada e equivocadamente. O namoro deste rapaz pateta é um total desastre porque não passa de uma criança grande, incapaz de um relacionamento adulto com alguém.

Em termos das etapas freudianas do crescimento, Manuel Vaz paradigmaticamente a interrupção da passagem da fase anal para a sexual, regredindo clara e definitivamente ao ponto de partida, tal como os actores finais da lengalenga de Pitù (T6.6). O seu modelo de comportamento está igualmente no João Ratão e no rei da história da carochinha, deles retirando o comportamento guloso e alarve e a sua fixação oral e anal. O texto significa, aliás, de várias maneiras esta fixação: come alarvemente no início, emporcalha-se antes do casamento, e mistura o defecado com a comida no próprio momento da boda. Numa palavra, confunde o ânus com o sexo (tal como o rei da história da carochinha) e o ânus com a boca quando mostra o seu defecado na boda do casamento, ou melhor, quando se propõe comer os seus próprios dejectos, como está claramente expresso no texto coligido em Cabeceiras de Basto, citado mais acima, em nota. É esta incapacidade de distinguir o que não pode ser confundido que leva todos os assistentes a «rir, fazendo grande algazarra e muito barulho», ficando, segundo o texto da versão minhota, completamente só, como que a comer o seu próprio defecado. Daí o riso imparável e implacável dos que com ele estavam sentados à mesa da boda. O seu comer solitário (nisso semelhante ao do rato), inverte a preferência deste por coisas boas.

Por outro lado, não só em função do momento em que as coisas acontecem – o final do conto não permite qualquer remissão posterior – mas também do desenlace da acção, Manuel Vaz é uma clara antítese da Gata-borracheira, a qual representa a evolução da analidade para a sexualidade.

Tomado este conto em termos complexivos, pode-se dizer que as atitudes do Manuel Vaz podem ser reduzido à fórmula: {oral =/↙ anal ≠ sexual}, ou seja, o oral é igual a, ou é regressão do, anal e não conduz ao sexual. As suas atitudes contrariam, pois, a correcta evolução psicológica expressa na dupla implicação {oral → anal → sexual}. A inelegância da primeira fórmula seria como que a imagem da perturbação dos sentimentos que teoriza. E

⁶⁷⁵ A questão é referida de forma semelhante em Idália F. CUSTÓDIO, Isabel CARDIGOS e Maria Aliete F. GALHOZ, *Contos...*, op. cit., I, p. 465.

mesmo que o texto não explicita o que está entendido na expressão {≠ sexual}, o tom da história supõe esse desenlace. E nela se regista, de forma absurda, a identidade {comer = vestir} ao explorar uma forma única de «vestir da panela», de que se falou no Cap. 3, já que os dejectos se confundem com o vestuário, tal como se confundem com a comida.

Fundada, pois, sobre os equívocos de um crescimento não conseguido em que o oral e o anal se misturam, esta história ridícula e cruel fala do não-crescimento psicológico de quem não consegue entender e interiorizar as mensagens que lhe poderiam permitir a plena inserção nas sociedade pelo casamento. E põe em evidência que o crescimento humano supõe o entendimento de si, com vista ao estabelecimento de relações interpessoais harmoniosas, e eventualmente amorosas.⁶⁷⁶

Um último aspecto a destacar é que o povo, como as crianças, não tem misericórdia para com a deficiência e o insucesso. Para ele, as coisas são como são, tudo sendo tratado de forma não comprometida. O rir não tem, por isso, como intenção primeira, uma correcção de natureza moral, como se faz supor na velha fórmula do «ridendo castigat mores». Nenhum Manuel Vaz pode encontrar saída para a sua estupidez. E quem entende o sentido do texto não precisa do aviso que o poder iconoclasta do riso tem. O efeito moral dos contos é, pois, sempre secundário, a não ser naqueles que não seguem as regras fundamentais da produção popular. Não é, pois, o tom inelegante e soez do conto que mais deve chamar a atenção, mas o facto de o olhar penetrante e impiedoso do povo nada pretender mudar. O riso despidorado, como a crueldade infantil, apenas tem como efeito estabelecer a diferença entre os ajuizados e os patetas.

5. O CHORO, A GRAÇA E O RISO

Os contos, como foi afirmado anteriormente, constituem um longa e ininterrupta exploração das possibilidades de ser e de existência. Retrata não só paradigmaticamente o que é mas também o que poderia ser, bem como as suas modalidades. Por isso, depois de ter analisado as simbolizações relativas à incapacidade de geração e à caminhada psicológica que permite superá-la, bem como às condições constitucionais que impedem estas superação, é conveniente ir à procura de textos que superem todas estas condicionantes humanas e sub-humanas e coloquem o problema da geração em termos de suspensão das leis da natureza. A busca, tal como nos casos anteriores, deve partir da existência de algumas temáticas motivos centrais: {comer / vestir}, fogo e casamento, o fogo podendo substituir as cinzas usadas para identificar a Gata-borrallheira.

Os desenvolvimentos feitos nos dois pontos anteriores partiram de duas situações com resultados antagónicos – uma levando a um casamento feliz e esplendoroso e a outra a um casamento infeliz e ridículo. Mas estas não são as únicas possibilidades a considerar. Não é necessária muita imaginação para pensar que, no reino das coisas improváveis, haverá outros modelos capazes de polarizar as dimensões encontradas até aqui. Em termos

⁶⁷⁶ Idália F. CUSTÓDIO, Isabel CARDIGOS e Maria Aliete F. GALHOZ, *Contos...*, *op. cit.*, I, p. 465 fazem notar, um pouco no mesmo sentido, que «A passagem para a maturidade (que os contos maravilhosos apresentam sob a forma de provas conducentes ao casamento) fazem rir nos contos jocosos sobre parvos, pela forma como fracassam.»

mais concretos, a hipótese a explorar é a de o mitógrafo ter transformado o Manuel Vaz e a sua noiva em personagens com características totalmente antagónicas às deles. Nessas narrativas hipotéticas a geração, supostamente inexistente no casal Manuel Vaz (a existir seria «demasiado humana», ou melhor, infra-humana), teria dado lugar a uma geração mágica e supra-humana. Esta geração transcendental não faria mais do que reeditar um dos constructos simbólicos mais importantes da civilização ocidental, o da conceição virginal, que, pela sua excelência e beleza se contrapõe à baixeza escatológica do texto comentado no ponto anterior.

No entanto a existência de tal conto, ou contos, não dependeria desse paradigma religioso, mas de uma exigência lógica do pensamento simbólico, que tem de contrapor a sobrefecundidade sobrenatural e miraculosa à infecundidade humana e animal, abundantemente tematizada na história do Manuel Vaz e na história da carochinha. Esta complementaridade textual seria, aliás, consentânea com o que Lévi-Strauss diz a respeito dos mitos que «se pensam nos homens sem que estes o saibam».⁶⁷⁷ Eles estão, na verdade, dotados de uma metarracionalidade que só a análise das suas intertextualidades revela.

Estes conceitos colocam-nos muito para além do que R. Jameson diz: «Os contos populares têm a sua própria lógica e os seus próprios padrões de consistência».⁶⁷⁸ De facto, embora correcto, o asserto peca por insuficiente. Os sentido dos símbolos, decorrendo de regras de uma metalógica onde há níveis segundos e ulteriores de significação que se entrecruzam, não pode ser atingido segundo as regras comuns da dedução lógica. O melhor analista se perderia nas suas evocações de significado se pela lógica se ficasse.

Usando os sinais mencionados, procurámos na tradição portuguesa textos que retenham os motivos do fogo, do casamento e da geração, presentes na história da carochinha, conjuntamente com a trajectória de crescimento humano da adolescência à adultícia, sugerida nos textos da Gata-borrallheira. E encontrámos diversas versões de um conto que resumimos ligeiramente em seguida a partir de Consigliere Pedroso. O facto de ele o ter colocado imediatamente antes do da Gata-borrallheira, leva-nos a pensar que terá entrevisto a relação de complementaridade existente entre eles.

T7.14: O preguiçoso da forneira

«Havia uma forneira que tinha um filho muito preguiçoso. Iam os outros rapazes à lenha e diziam-lhe que fosse também, mas ele não queria ir. A mãe vivia muito desconsolada por o filho ser tão preguiçoso». Uma vez, teimando ela muito, lá foi com os outros rapazes. «[A]ssim que chegou ao mato, enquanto os outros começaram a apanhar lenha, o preguiçoso deitou-se à borda de um ribeiro e principiou a comer. Veio um peixe e entrou a comer as migalhas que lhe caíam até que ele o apanhou. O peixe pediu-lhe muito que não o matasse, que lhe faria tudo o que ele quisesse. O preguiçoso não se quis fiar nisso e disse: ‘Por meu Deus e por meu peixe, quero que me apareça já um feixe de lenha, maior que o dos meus companheiros, e que o feixe ande comigo debaixo sem me verem!’ De repente apareceu o feixe pronto e ele deitou o peixe ao mar. Veio para casa e passando pelo palácio do rei, este estava à janela com a

⁶⁷⁷ Cl. LEVI-STRAUSS, *Le cru et le cuit*, p. 20.

⁶⁷⁸ R. D. JAMESON, «Cinderella in China», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella...*, *op. cit.*, p.78.

princesa. Todos se admiraram de ver o feixe a andar sem ver ninguém e a princesa também se riu. O preguiçoso disse então: 'Por meu Deus e por meu peixe, fazei que a princesa tenha um filho, sem ninguém saber de quem é!' A princesa começou a sentir-se pejada e o rei descontente com ela mandou-a meter numa torre com as suas aias, e passado algum tempo teve um menino. O preguiçoso foi outra vez ao mato e o peixe tornou a aparecer-lhe e a falar-lhe e disse-lhe que a princesa já tinha um filho. O preguiçoso, ensinado pelo peixe, lembrou-se de mandar fazer um palácio mais rico e melhor que o do rei. Havia nele um jardim com muitas flores e, coisa admirável, tinha árvores de fruta, onde havia uma laranjeira com doze laranjas de ouro! [...] O preguiçoso foi para o palácio feito príncipe e ninguém o conhecia por outra coisa. O rei mandou-lhe pedir licença para ir ver o palácio e ele mandou-lhe dizer que sim e convidou-o para almoçar mais os seus vassalos.» O rei e os camaristas ficaram muito admirados de ver a riqueza que lá havia. E foram ao jardim onde havia «uma laranjeira com laranjas de ouro. O preguiço disse ao rei e aos vassalos que podiam apanhar de tudo que gostassem, mas que não apanhassem laranjas. Vieram depois todos para o palácio e começou o almoço. Quando acabou e o rei estava para se ir embora para o seu palácio, o preguiçoso disse que se admirava muito de os ter tratado tão bem e eles lhe terem tirado uma laranja de ouro. Começaram os vassalos a dizer que não tinham sido eles e a despirem as fardas para ele ver. O rei, muito envergonhado, era o único que faltava. [...] M]eteu então a mão na algibeira e tirou a laranja, muito envergonhado, dizendo que não sabia como tal coisa tinha acontecido pois não lhe tinha tocado. O preguiçoso disse-lhe então que o mesmo tinha acontecido à princesa de ter um filho sem saber de quem. Acabou-se o encanto do peixe que se fez num príncipe, casou com a princesa e o preguiço foi para casa muito rico.»⁶⁷⁹

⁶⁷⁹ Consiglieri PEDROSO, *Contos populares...*, pp. 101-2. Um dos paralelos editados por Adolfo COELHO (*Contos populares...*, pp. 171-3) provém da Foz do Douro, Porto. Nele se diz que o actor principal, de nome João Mandrião, tinha 15 anos. Mas não se explicita a profissão da mãe. O jovem ainda é mais preguiçoso do que o filho da forneira. Convidado a ir à lenha com alguns rapazes, diz que só o faria se o levassem às costas, o que aconteceu. Também são os companheiros do mandrião que lhe apanham um feixe de lenha. O Mandrião exige ainda que o levem às costas para casa, o que eles não fazem, deixando-o três noites e três dias no bosque. Tendo aparecido um peixe, pede-lhe que pegue nele em cima do molho de lenha e o leve para casa, começando o peixe a andar com ele em cima. Segue-se a mesma fecundação da princesa à janela. É chamado a casa do rei mas o Mandrião só vai se o criado o levar ao colo. É metido com a princesa e o filho num tonel e são os dois lançados ao mar. Chegados a terra, pede ao peixe que lhe faça um palácio junto do rei e lhe dê um carro e roupa para ir buscar a princesa que ficara junto da praia. O episódio das laranjas é substituído por um outro semelhante com maçãs. No final o Mandrião casa com a princesa e são muito felizes.

Num outro paralelo, onde o mandrião se chama Pedro Preguiça (Athaíde OLIVEIRA, *Contos tradicionais...*, *op. cit.*, I, pp. 166-7), também não está explícito o contexto do fabrico do pão. E em vez de o preguiçoso se ocultar debaixo do feixe, senta-se, como no anterior, em cima dele. Mas a princesa ri à mesma «de ver o rapaz a cavalo no feixe». Em razão disso, Pedro diz: «Ah, ri de mim! Pois hei-de pedir ao meu peixe que faça que eu tenha da princesa um filho' [...] com um bilhete na mão dizendo que quem o tirasse era o seu pai.» Tendo Pedro sido enviado para o cárcere com a com a princesa, o peixe fez-lhes um palácio em cujo jardim havia pêras de ouro, uma das quais foi cair no bolso do rei, o que serviu para a princesa dizer que, tal como o pai não teve consciência de ter roubado a pêra também ela teve «um filho sem consciência própria» de o ter concebido.

De referir ainda a versão coligida em Pereiras, freguesia de Almancil, concelho de Loulé, em 2002, e editada por Idália F. CUSTÓDIO, Isabel CARDIGOS e Maria Aliete F. GALHOZ, *Contos...*, *op. cit.*, I, pp. 226-8. Nela estão um pouco simplificados alguns dos motivos das versões mencionadas. É porém claro que casa

Várias particularidades deste texto merecem atenção, por razões de ordem, quer simbólico-estrutural, quer psicológica. Em função delas é possível ler nas entrelinhas da situação inicial que o filho da forneira era um rapaz muito jovem (a versão da Foz do Douro diz que tinha 15 anos). Não consegue assumir responsabilidades semelhantes aos rapazes da sua igualha, mas mais desenvolvidos psiquicamente. Imaturo, limitava-se a preguiçar. E o conto começa precisamente no momento em que ocorre uma viragem nas suas atitudes e começa a acompanhar os outros rapazes nas suas idas ao bosque em busca de lenha, factos que podem ser interpretado como significando o abandono de uma meninice sem cuidados. Tudo acontece, porém, sem que ele faça o menor esforço, a não ser o de pretender que trabalha.

Estas características do filho da forneira não são exclusivas da tradição portuguesa. Um conto no sul da Alemanha menciona três irmãos, os mais velhos dos quais são muito activos enquanto o mais novo é estúpido e preguiçoso: apesar de ter vinte anos, andava sempre com um vestido de criança e sentava-se durante todo o dia na cinza. Por isso era chamado Aschentagger.⁶⁸⁰ Igualmente estúpido é o actor principal de um conto húngaro, de nome Aschenbrödel.⁶⁸¹ Não é, pois, arriscado dizer que a insensatez e a preguiça é entendida em várias tradições como própria de um estágio de crescimento prévio à maturação sexual. E os nomes destes cinderellos bem como o seu comportamento não deixam dúvidas quanto ao local da habitação por eles preferido.

Mas, mesmo não tendo em conta estes paralelos, os indicadores que constam do T7.14 são precisos e inequívocos. O texto simboliza bem o resultado do trabalho psicológico a que o filho da forneira foi sujeito na primeira vez que foi ao bosque em busca de lenha. Tendo começado por descansar e comer, de acordo com os seus hábitos, o que resta da sua comida faz com que apareça na história um peixe, o qual, saindo das águas, simboliza a sua sexualidade descoberta.⁶⁸² É, com efeito, ele que lhe arranja um feixe de lenha ainda maior do que o dos companheiros; e é ele que faz com que o nosso Cinderello – noção implícita no facto de ser filho de forneira – se não distinga da lenha quando passa em frente do palácio real. Nada, com efeito, poderia revelar melhor o que se pretende com o conto do que este molho de lenha ambulante – falo todo poderoso e actuante – produzido pelo peixe.

O próprio peixe deve ser entendido como um demiurgo fálico. É o que se deduz, por exemplo, do conto da Torre de Babilónia onde uma pescada – como que para vincar ainda mais o seu carácter sexual – é partida em cinco postas, a primeira sendo dada à mulher do pescador, a segunda a uma égua, a terceira a uma cadela e as duas últimas enterradas no quintal. O resultado desta fecundação simbólica é que a mulher dá à luz dois rapazes, a égua dois cavalos e a cadela dois leões. E das postas enterradas no quintal surgem duas

com a princesa, depois de se ter produzido uma mudança profunda no parvo: por sugestão do rei, ele pede ao peixe que o faça bonito e esperto; e tão lindo e tão esperto ficou que «o rei até estava de boca aberta. Depois, [este] deu[-]lhe logo a filha em casamento».

⁶⁸⁰ Cf. resumo em M. COX, *Cinderella*, *op. cit.*, p. 461.

⁶⁸¹ Cf. ID, *op. cit.*, p. 459.

⁶⁸² A ideia é claramente expressa no texto do João Mandrião, referido na nota 679.

lanças.⁶⁸³ Ou seja, cada um dos pedaços dados aos seres vivos dá lugar a gémeos, vincando a ideia da sobrefecundidade do rei dos peixes. Só os pedaços deitados à terra é que se reproduzem singelamente.

No T7.14, o poder criador outorgado ao filho da forneira ainda é mais extraordinário. E tão grande é que até fecunda à distância, transcendendo completamente o capacidade genésica do peixe da Torre de Babilónia. De facto o forneiro preguiçoso identifica-se com o molho de lenha que serve para aquecer o forno (a matriz) onde é produzido o pão. Por isso ele é, por antonomásia, potência fecundante. Neste esquema simbólico, com efeito, a princesa é o forno e o filho miraculoso de ambos, o pão, sendo o fogo representado pelo filho da forneira.

Um outro aspecto a referir é o riso da princesa. O texto seria incompreensível sem ele. O riso é que permite a comunicação e torna possível a fecundação à distância. Ele é, com efeito, abertura e aceitação, graça que atrai e disponibiliza para o encontro. Numa palavra, o riso da boca é patenteação da matriz. Surgindo extemporaneamente na boca da princesa, mostra quão aceitável lhe é a sexualidade do filho da forneira. Por isso é fecundada, como se a sua matriz esperasse da boca o sinal do encantamento, de forma a permitir que o fogo do feixe fosse o demiurgo distante de um novo ser.

Retendo do conto apenas estas indicações – o resto refere os procedimentos que levam à demonstração da inocência da princesa, sem interesse para o presente argumento – e colocando-as em relação com os temas que temos vindo a desenvolver, notamos que o conto do forneiro se opõe quase diametralmente ao da carochinha. Em primeiro lugar porque o choro desta – tão amplo que *toda* a casa, *toda* a natureza e *toda* a sociedade se lhe associam – é contradito pelo riso da princesa, tão pleno e substancial que permite a fecundação da matriz; e, em segundo, porque neste riso está significada a superação da infecundidade da carochinha. A fecundação transcendental da princesa significa, assim, a superação, por sublimação, da dor de todas as mulheres que, ao longo dos tempos, suspiraram por ter um filho sem o conseguir.

A ressonância deste choro no que existe está, pois, muito para além do episódio anódino de uma carochinha que perde um marido alógeno. De facto, mais do que de uma ressonância trata-se de uma identificação de todos os seres em função da sua diafania. E de tal maneira isso é profundo que o rei a rainha assumem a infecundidade da natureza, representada na carochinha e no João Ratão. Mas para solucionar a infecundidade alógena dos seres, não basta que haja disponibilidade feminina, representada na carochinha ataviada ou na rainha em fraldas de camisa. É necessário resolver o problema da alogeneidade e impedir que o homem se emasculé e seja todo ele fogo. Nisto estaria a mensagem da história da carochinha tal como pode ser deduzida dos textos aduzidos e estudados. No conto da Gata-borracheira dar-se-ia uma solução natural para o problema da infecundidade, já que o nascimento de um filho resultaria de relações sexuais normais entre humanos. No do filho da forneira a solução é transcendental: não só elimina a infecundidade como faz com que a filha do rei conceba virginalmente.

⁶⁸³ Teófilo BRAGA, *Contos tradicionais...*, I, p. 171

Um outro aspecto a destacar é que a carochinha, senhora do fogo e da cozinha, é substituída no T7.14 pela forneira. Mas a função desta é, em última análise, transferida para o filho, um Cinderello excepcional que no fogo tem expresso não só o seu percurso de maturação psicológica mas também a sua verdadeira natureza. Invertendo a carochinha, não só em termos de género mas também de sucesso das suas acções, faz com que a infecundidade da carochinha seja substituída pela sobrefecundidade da filha do rei rindo na sua janela. A princesa é, com efeito, de tal maneira fecunda que engravida pela boca que ri, à semelhança da Galantis que dá por ela vicariamente à luz, certamente porque pela boca concebera um filho, mesmo que só simbolicamente.

Por outro lado, o filho da forneira distancia-se totalmente do Manuel Vaz: o que este tem de desconhecimento de si e do mundo tem aquele em identificação transcendental; o que este tem de infra-homem tem aquele de super-homem; o que neste é causa de riso degradante, é no Cinderello fonte de riso criador e exaltante. Por isso se pode dizer que o filho da forneira redime Manuel Vaz da sua insensatez, tal como redime o João Ratão da sua morte sem filhos. Da mesma maneira, a princesa fecundada e feliz do T7.14 é a contra-imagem perfeita da carochinha infecunda e chorosa.

E não se esqueça que a princesa que ri, à espera de seu filho transcendente, é a imagem transposta para a janela do palácio real de um dos ícones maiores da nossa cultura, colocada nos altares e nos andores das procissões para ser venerada: a Senhora do Ó, a eterna grávida virginal. Esta imagem, porém, está para além de tudo o que temos vindo a estudar.

EPÍLOGO

«... cada uma das partes do universo, segundo a sua natureza e as suas disposições, colabora para o todo, sofre e age, da mesma maneira que num animal, cada parte, segundo a sua natureza e a sua estrutura, colabora e serve no conjunto, segundo a ordem e o grau que merece; cada parte dá de si própria e recebe das outras tudo o que é capaz de receber; aí está um sentido íntimo de tudo por si mesmo.»
Plotino⁶⁸⁴

Se numa aliteração de difícil dicção, ao jeito dos trava-línguas populares, quiséssemos simbolizar os problemas até aqui detectados e nem sempre resolvidos, diríamos que *este trabalho tentou entender tanto o sentido patente como o sentido oculto da história da carochinha* – um dos textos mais conhecidos e possivelmente menos compreendidos da tradição popular portuguesa. O pressuposto que desde o início orientou esta investigação, tanto no que respeita à busca do significado como à identificação dos processos de produção simbólica foi o de nesta história se guardam alguns dos aspectos mais significativos da nossa cultura. Por outro lado, o texto de Plotino posto em epígrafe teoriza uma verdade aqui verificada: sendo o mundo simbólico extremamente complexo, as coisas recebem umas das outras um sentido íntimo que afinal está nelas e fora delas, agora e ontem. Neste entendimento, a história da carochinha teria relações com muitas outras histórias portuguesas e estrangeiras, que retêm, cada uma a seu modo, indícios de significação com alcance muito maior do que aquele que uma leitura espontânea nos permitiria entrever.

Chegados ao termo deste percurso de investigação ficamos com a sensação de que os resultados obtidos excedem em muito as nossas expectativas e intenções, as quais, estruturadas à volta de algumas ideias-força de natureza filosófica, foram sendo progressivamente estendidas a outros âmbitos de interpretação à medida que a colação dos textos ia introduzindo outras achegas e ideias num esquema hermenêutico em que a oposição {vida / morte} campeava. Rapidamente, com efeito, outras relações simbólicas se foram impondo à medida que a diafania da realidade apareceu em toda a sua beleza e significado.

O ponto de partida foi, porém, a insignificância conceptual com que as interpretações populares abordavam a história. Neles encontrámos, alguns breves indícios de interpretação que fomos confrontando com as poucas teorias interpretativas antes formuladas sobre a matéria. Algumas conduziam-nos, porém, por veredas onde claramente o entendimento se perdia. Assim, o único contributo verdadeiramente significativo para a

⁶⁸⁴ *Enneades*, Éd. Bréhier, IV, Paris, Les Belles Lettres, 1927, p. 152.

interpretação da história da carochinha foi o de João Ribeiro, um estudioso brasileiro. Alguns dos conceitos por ele formulados – a que tínhamos, de resto, chegado antes de conhecer o seu estudo – é que permitiram circunscrever inicialmente o nosso objecto teórico. Mas essas ideias apenas sustentaram a investigação na sua parte mais intuitiva, pois só a sucessiva comparação das versões e dos textos aparentados com a nossa história é que nos permitiu ver a densidade de relações conceptuais e simbólicas que ela tem com boa parte da tradição contística portuguesa e estrangeira.

De forma a sintetizar o que conseguimos ao longo deste percurso, definimos quatro temáticas principais: o método; o conteúdo da história em si mesma; os acrescentos e extensões do sentido encontrados noutras histórias; e as implicações pedagógicas dos resultados obtidos.

1. O MÉTODO

No que se refere aos resultados metodológicos, pomos em destaque que foi o cotejo de um grande número de versões, por um lado, e a frequência assídua da escola da literatura popular, por outro, que nos foram orientando na descoberta do sentido e na análise dos processos de produção textual utilizados nesta história. A «primitividade» de algumas destas versões pareceu-nos estar ligada a mecanismos perfeitamente identificáveis: preferência pela descrição da acção com prejuízo da pintura de sentimentos,⁶⁸⁵ agenciamento dialéctico dos actores (seja em termos de simples oposições, seja de seriações a que se contrapõe um último elemento, seja ainda verdadeiras dialécticas de tipo popular), utilização da rima para impor o sentido, estruturação estremada das séries utilizadas, etc.

Tendo, pois, como principal instrumento de investigação uma metodologia em que a atenção ao texto, integralmente considerado, foi tomada como guia essencial da interpretação de todas as suas particularidades, obscuras ou evidentes, tomámos como indicadores privilegiados do caminho a percorrer o que neles era ilógico e absurdo. Daí o cuidado com que foram sendo analisadas as variantes, as estruturas de agenciamento da acção, o jogo dos símbolos utilizados, as situações iniciais e finais, as contradições na trama do discurso e da história. Esta atenção à «verdade textual» foi prosseguida com tal empenho que, por vezes, tivemos a impressão de retirar mais do texto do que nele efectivamente poderia ter sido algum dia posto. Por isso documentámos todas as deduções com todos os paralelos e extensões julgadas necessárias ou pertinentes.

Este posicionamento metodológico, por vezes radical, decorreu da necessidade sentida, e progressivamente consolidada na leitura atenta da tradição, de que a intenção do texto vai muito para além do que a vã racionalidade de quem o percorre perfunctoriamente ousa supor. A partir daí nasceu a convicção de que os textos da nossa tradição e de muitas outras estão colocados num campo semântico a que subjazem canais subterrâneos e invisíveis por onde mitemas, motivos ou funções transitam de narrativa para narrativa, por

⁶⁸⁵ A importância heurística deste facto está de acordo com uma observação de António José SARAIVA e Óscar LOPES (*História da literatura portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1979, 11ª ed., p. 82) a propósito dos primeiros relatos da gesta de D. Afonso Henriques: «O ponto de vista do narrador exclui qualquer referência à subjectividade das personagens, que se definem apenas pelo seu comportamento».

vezes de maneira tão previsível que é possível antecipar-lhes a estrutura, noutras aparentemente tão desarticulados que só a muita reflexão permite entender-lhes, de forma incerta, o possível significado. De facto a análise mostrou que alguns dos esquemas que regem as produções populares têm uma consistência estrutural que surpreende, por ser muito maior do que a normalmente produzida por via racional. Por isso tomámos como certo e seguro que os diversos textos de uma tradição não são mais do que aflorações de uma grande narrativa constituída com base na intersignificação dos seres e da transmissibilidade simbólica de texto a texto.

Em função destes pressupostos e resultados foi possível trazer à interpretação da história da carochinha um vasto conjunto de narrativas, algumas delas só marginalmente relacionadas com o tema central da história, as quais, no entanto, esclarecem aspectos particulares do significado da acção que nela decorre de forma algo confusa. Os seus elementos ilógicos ou absurdos foram, por outro lado, considerados ou como restos deslocados de contextos perdidos, ou como contaminações textuais intertradições, ou ainda como encobrimentos de um sentido que se não queria patentear.

Particularmente importante neste trabalho foi a análise da lengalenga final da história a partir do conceito de dilação da predicação, dela tendo resultado que as personagens carochinha e João Ratão são homólogas da rainha e do rei. A identificação deste mecanismo de produção permitiu ver que a parte lengalengática da história da carochinha é parte integrante dela. O todo perderia coerência e significado se ela não existisse, tal como ela faria pouco sentido se estivesse separada da parte contística, como acontece em alguns exemplos estudados no Cap. 7, onde figuram relações ilógicas e contraditórias que não aparecem na nossa história.

Por outro lado, pareceu-nos possível estender, com base na análise de algumas versões portuguesas e estrangeiras, o conceito de dilação da predicação ao de organização especular, embrionariamente nele contido. Em função desta técnica organizativa, os actores são colocados na lengalenga de forma a constituir pares que, partindo dos extremos para o centro, se completam ou opõem, como se a primeira metade da série estivesse em frente de um espelho simbólico que os reflectisse, não na exactidão da sua figura mas na equivalência ou oposição do seu significado. Num caso – a lengalenga final siciliana – pudemos mesmo verificar que todos os seus elementos se repetiam como se a noção da especularidade tivesse presidido à sua feitura.

Neste extremo de organização estruturada, estão presentes duas ideias principais: que os seres, em função da diafania que lhes permite manter relações estreitas uns com os outros, podem ser usados com grande liberdade de estruturação com vista à expressão do significado; e que o trabalho simbólico de que as histórias estudadas são exemplo, foi realizado por várias gerações de pensadores, como se constituíssem uma comunidade virtual que juntasse todos os seus entendimentos parcelares e provisórios dos seres e dos seus significados e assim se interpotenciassem na compreensão das realidades humanas e mundanas. De facto, esse grande semiurgo que é o povo, só aparentemente está disjunto ou disperso no tempo. A reflexão individual, quando significativa, nunca é perdida ou esquecida. A tradição garante a comunicação e a integração dos sentidos essenciais alguma vez alcançados.

Em função disso, no que se refere à nossa história, verificamos que o trabalho realizado pelos mitógrafos portugueses atingiu um alto grau de sofisticação – em parte original, segundo parece – mas com paralelos, por vezes igualmente significativos, noutras tradições. De qualquer maneira a nossa história é uma das mais belamente elaboradas do ponto de vista simbólico e mais perfeitamente estruturadas.

2. OS SIGNIFICADOS

Em termos de significado, a história da carochinha pode ser vista num quadruplo referencial – filosófico, psicológico, sociológico e antropológico – os quais nem sempre poderão ser facilmente separados, já que eles se interpenetram no entendimento que dão a realidades em si mesmas unas e complexas.

Assim, em *termos filosóficos*, a nossa história faz uma reflexão sobre as condições ônticas e relacionais em que a vida e a morte ocorrem e sobre a unidade afectivo-ontológica de três âmbitos da realidade sensível, a casa, a natureza e a sociedade. Na tradição portuguesa a morte e a vida estão indiciadas na oposição {vestir /comer}. E a comunidade simbólica das vários componentes do mundo decorre de que todas as coisas se intersignificam. Nesta perspectiva, toda a realidade é afectada pelo que acontece ao mais pequeno dos seres, como se todos fossem um só e as suas manifestações se nos afigurassem distintas apenas porque não conseguimos ver a sua unidade fundamental. Esta unidade é, de resto, significada na comutabilidade entre os homens e os animais, entre a casa, a natureza e a sociedade. Todo o existente é uno e está em íntima relação. A vida e a morte representadas pela carochinha e pelo João Ratão tudo sensibiliza, percorre e perpassa como se tudo fizesse parte de uma só matéria pensante.

Em conformidade com estas percepções de raiz ontológica, a história articula diversas realidades mundanais e estabelece algumas relações simbólicas entre a animalidade e a humanidade. No fundo, desenvolve duas ideias principais: ser impossível nascer de dois seres ontologicamente diferentes; e não ter identidade o ser que hipoteticamente deles nascesse (o que está simbolicamente expresso na emasculação do rei). Tanto a identidade como a identificação supõem, na verdade, uma origem de seres ontologicamente iguais e a ultrapassagem das fases orais e anais do desenvolvimento. A questão anterior à primeira destas condições – porque é que se não nasce de si mesmo, numa espécie de partenogénese clónica *avant la lettre* – nem foi identificada neste estudo nem nos parece que tenha sido tratada pela tradição. Mas a subsequente à segunda condição – o desenvolvimento sexual como condição de identidade – suposta na nossa história, constitui o pano de fundo de grande parte das histórias populares que lhe estão ligadas (e de muitas outras), como se demonstrou.

A história da carochinha, pode ainda ser entendida como um discurso acerca das atitudes individuais e sociais que conduzem à vida e à morte, o que é conseguido mediante vários processos: transferências simbólicas entre as várias componentes do «mundo», as quais – para utilizar o conceito de Wittgenstein, que serve de lema a este trabalho – decorrem da íntima homologia entre os «factos» que o definem; paradigmatisação do significado mundanal (e, por extensão, cósmico) de um drama que, explicita nos animais o

sentido das relações humanas; transferências não obrigatórias entre manifestações e níveis de ser que apelam para sentidos não representáveis, etc.

Na sua dimensão psicológica, o conto reporta-nos à situação original em que a orientação do afecto era indeterminada e se supunha ser possível o mesmo *tonus* emotivo em relação a todos os entes. Tendo o confronto com a realidade revelado que as relações que implicam o conhecimento íntimo entre os seres não podem ser estabelecidas de forma indiscriminada, o conto faz uma reflexão sobre as consequências psicológicas das relações antinaturais. Mostra, por outro lado, a caminhada necessária à socialização preparatória do encontro amoroso, o qual não acontece entre seres de espécie diferente porque a forma como o «mundo» está feito não permite ultrapassar os seus ditames.

O tema final da história, que pode ser formulado em termos de trauma, acrescenta a estas expressões de raiz ontológica uma dimensão nova. Nele se lê que as relações entre os humanos nem sempre são bem sucedidas, à imagem do que acontece com as relações inviáveis entre animais diferentes. Tanto a versão de referência como as que lhe são aparentadas vão, pois, muito fundo na significação da infecundidade e da sexualidade perturbada, sobretudo se aos elementos constantes das narrativas aplicarmos a fórmula freudiana do crescimento, olhada não em termos de interpretação das fases do crescimento infantil mas de todo o desenvolvimento humano, desde o nascimento à adultícia. Este esquema interpretativo seria adequado à revelação do sentido tanto da tradição portuguesa como da siciliana. E o facto é tanto mais surpreendente quanto, na versão siciliana, o sentido parece ser determinado pela rima. Ambas as tradições são unânimes, na verdade, em dizer que a união de seres de espécie diferente é sentida no homem como um trauma que o leva à emasculação, sendo esta significada de diversos modos, tanto nestas tradições como noutras.

Do ponto de vista sociológico, a história refere fundamentalmente o gasto sumptuário no vestir e no comer, como condições da relação, elevando o vestuário e o banquete a categorias privilegiadas de revelação ontológica. Neles se medeia o encontro entre os seres que, quando suficientemente aculturados se não deixam dominar e ludibriar pelos seus desejos imediatos e dão mais importância ao que é possível obter na interacção, sobretudo amorosa. Por outras palavras, o conto faz uma reflexão sobre as formas correctas de comer e de vestir em situação social, definido algumas regras essenciais de sociabilidade.

Uma das ideias mais fortemente subentendidas na história é que repugna à cultura popular tudo o que apenas tem a ver com o indivíduo. A proposta de superação da individualidade passa pela boda festiva, a qual, por antonomásia, se define como boda de casamento. A ideia aparece claramente em algumas versões antigas e noutras mais recentes. De facto, é na boda que as pessoas se encontram para festejar a alteridade; e é nela que está a mediação do encontro entre os seres que sabem adiar os seus desejos imediatos para poder atingir outros mais altos: a alegria, o riso, a dança, o entendimento profundo com o outro e até, de forma aparentemente contraditória, o excesso festivo no comer e no vestir.

Todas estas leituras estão, de alguma maneira, subentendidas *numa perspectiva antropológica* que representa anaforicamente o drama humano nos animais e realiza diversas transferências de sentido entre níveis de ser. Nela estão, com efeito, tratadas questões relativas à emergência e manutenção da existência; à situação e natureza do homem; ao nexo entre a

sociabilidade e a produção da vida; ao aparecimento da morte nos seus referenciais naturais e sociais, etc.; tudo isto colocado no quadro das condições ontológicas da relação amorosa e das suas consequência no que respeita à vida e à morte.

Pode-se, pois, dizer que a história da carochinha é um pequeno mito sobre os conceitos de morte e de vida, já que a breve experiência amorosa no casamento de dois animais é seguida da morte de um e da sobrevivência do outro. Os elementos simbólicos utilizados para significar este duplo destino estão nos comportamentos antagónicos da carochinha e do João Ratão (a primeira preferindo os bens que permitem a sociabilidade – o vestir – e o segundo os do bem-estar individual e imediato – a comida sôfrega e associal) e na parte final onde a rainha se mostra demasiado ansiosa pela relação amorosa e o rei a rejeita.

3. AS TRANSFORMAÇÕES DA HISTÓRIA

O estudo revelou que a história da carochinha tem relações com vários textos portugueses e estrangeiros. Dos muitos trazidos à colação, têm particular interesse, por neles se ver em que medida se relaciona com outros textos a ela estranhos, os analisados no último capítulo – a ‘Gata-borracheira’, o ‘Manuel Vaz’ e o ‘Filho da forneira’. Quase excedentários em relação ao núcleo central deste trabalho, eles ocupam um lugar específico no campo semântico definido ao longo desta investigação.

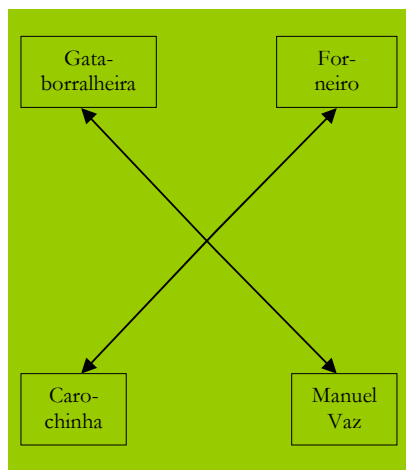
Uma das formas de entender as suas relações conjuntamente com a história da carochinha é imaginar que constituem os cantos de um escudo quadrangular que tivesse sido feito por um Hefesto que fosse semiurgo, e não ferreiro, e trabalhasse com símbolos em vez de metais preciosos. Nos pontos extremos desse quiasma que polariza as forças do reunidas no centro e as desenvolve como se fossem vectores (ou linhas de fuga de um quadro especular), encontravam-se os três referidos contos e a história da carochinha. No extremo do quadrante inferior esquerdo estaria esta última história, como representante do casamento de animais ou, se quisermos, dos seres infra-humanos. No polo oposto estaria o casamento de seres «transcendentes», o forneiro e a sua princesa, com suas relações supernaturais de perfeita beleza e harmonia, conducentes à vida plena e à produção de um ser supra-humano. Por outro lado, no extremo do quadrante inferior direito, estariam o Manuel Vaz e sua noiva, com a humanidade diminuída daquele, marcado por experiências coprófilas não ultrapassadas. A este conto se oporia, no outro extremo do braço, o da Gata-borracheira e seu príncipe, com toda o brilho de uma humanidade exaltada.

Tendo apenas em conta uma parte das transformações ocorridas em cada uma destas narrativas, o primeiro destes eixos seria definido pela oposição {choro / riso} e o segundo, de {baixeza / esplendor}. A representação gráfica deste quiasma, reduzida aos contos que polarizam as diversas formalizações aqui feitas, seria a que consta da Imagem 1, que ajuda a compreender as relações antagónicas propostas.

Neste espaço, aparentemente plano, haveria uma dupla dobradura, não representada na Imagem, a primeira perpendicular e a outra horizontal, cada uma delas passando pelo ponto de fuga dos vectores colocado ao centro, como se fossem espelhos invisíveis que reflectissem (sem impedir a comunicação entre todos os quadrantes), as características,

complementares ou inversas, dos contos que estão na outra banda da imagem. Em função destes espelhos, a parte superior duplicaria a inferior e o lado direito reflectiria o esquerdo.

Imagem 1. Relações entre os contos



Este esquema recupera para outro nível teórico o que imaginámos para as lengalengas, com a diferença de que aqui tomamos os contos na sua totalidade. E em função dele podemos ver que os dois contos da base da Imagem se assemelham. Chegam, com efeito, no seu final, aos temas escatológico-sexuais que, em certa medida, resumem toda a acção neles desenvolvida. Neste aspecto opõem-se aos contos do topo superior onde esses temas constituem o ponto de partida – colocados, por isso, no início da narrativa –, condicionando-lhes a acção. (No conto do Forneiro, no entanto não existem expressões escatológicas mas apenas sexuais).

Por outro lado, em função do espelho perpendicular, os contos que ocupam a base complementam-se: ambos desenvolvem a escatologia da infecundidade, o primeiro ontologicamente e o segundo comportamentalmente. Da mesma maneira, os que ocupam a metade superior da Imagem, reforçam-se na expressão dos modos de fecundação, sendo inteiramente natural (embora não expressa no texto) a da Cinderella e seu príncipe, e sobrenatural e efectiva, a do filho da forneira e sua princesa. Mas as relações de complementaridade em função do espelho perpendicular não eliminam as relações de oposição em função do espelho horizontal.

Notemos ainda que, se a questão determinante da análise fosse a oposição {animalidade / sobrenaturalidade}, deveríamos fazer mais curtos os braços do eixo Manuel Vaz-Gata-borracheira do que os do eixo Carochinha-Forneiro, de maneira a dar a entender que a distância existente entre os pólos da primeira dupla é menor do que entre os da segunda. Uma forma alternativa de tornar clara esta ideia é considerar que estes quatro contos fazem parte de um *continuum* {carochinha > Manuel Vaz > Gata-borracheira > forneiro}, em que os pontos intermédios representariam duas etapas diferentes da humanização. Tomando-a

como conceito central, as personagens da história da carochinha teriam características muito mais negativas do que o Manuel Vaz, tal como a Gata-borrallheira seria muito menos transcendente do que o Forneiro e sua princesa cujo filho é gerado sobrenaturalmente.

Embora todos estes contos falem da geração, apenas o último refere, em termos explícitos, os resultados da capacidade genesiaca dos seus actores. E também sob este aspecto eles podem ser codificados numa sequência {carochinha > Manuel Vaz > Gata-borrallheira > Forneiro} em função das categorias gerativas {impossibilidade ontológico-relacional > impossibilidade comportamental > potencialidade > geração efectiva}. De forma mais clara, o casal carochinha-João Ratão está excluído da geração por razões ontológico-relacionais; e o Manuel Vaz e a sua noiva, pela impossibilidade de comunicação verdadeiramente humana, derivada das atitudes do noivo. Avançando para o pólo oposto, cada vez mais positivo, a Gata-borrallheira e o príncipe podem ter uma descendência natural; porém, o Forneiro e a princesa que ri têm efectivamente um filho sobrenatural. O ponto médio do *continuum* estaria, pois, entre o Manuel Vaz e a Gata-borrallheira. No pólo negativo estariam os seres que tendem para a animalidade real ou simbólica (anidade); e, no positivo, os que desenvolvem a sua sexualidade ou a sublimam.

Estas deduções, dir-se-á, são pouco seguras porque partem de um conjunto que foi constituído arbitrariamente. A consistência das ideias desenvolvidas depende, pois, do pressuposto de que os textos analisados constituem um conjunto pertinente e exclusivo. Não seria, assim, de admirar que outro grupo levasse a resultados completamente diferentes. Por outro lado, as relações detectadas situam-se no campo formal, em que se tomam apenas alguns aspectos de cada um dos contos, deixando de lado outros conteúdos significativos, caso fossem utilizados outros modelos e outros critérios de análise.

A objecção é, obviamente, válida: as relações estabelecidas têm apenas em conta as complementaridades e confrontos das narrativas estudadas, as quais não esgotam o campo das possibilidades relacionais com outros contos, os quais levariam possivelmente a outros referenciais e a outros modelos. Como sempre, os resultados obtidos são algumas das aflorações possíveis, várias e descontínuas, de um fundo simbólico muito mais vasto e profundo. A melhor forma de compreender a afirmação, é recorrer à imagem clássica com que começamos este trabalho, a do escudo feito por Hefesto a partir dos mais variados metais. O sentido tem uma complexidade de construção semelhante à deste escudo onde o ferreiro divino conseguiu meter toda a realidade. Na representação a duas dimensões feita na Imagem acima, deveríamos ter podido fazer o que Hefesto conseguiu, não em metal mas em símbolos, os quais, sendo feitos de material diáfano e volátil, percorressem toda a superfície do escudo e sua base escondida, ora fixando-se numa afloração, ora passando de um conto para outro, copiando-se ou metamorfoseando-se; de qualquer maneira percorrendo todo o espaço do sentido de forma imprevisível, como fogos-fátuos que ora aparecem e logo se esvaem no sopro de uma brisa de luar, ou como vagas de fundo que a rigidez das formas aparentes não deixa perceber.

Mas isso não impede que tenhamos nas análises feitas alguns pontos seguros de ancoragem. Os principais são os que têm a ver com as três partes do corpo – boca, sexo e ânus – os quais emergem de forma aparentemente desordenada do campo semântico primordial, em forma de tripeça e cremalheira, de banco, porta e janela, de pássaro

cortando o bico ou depenando-se, de árvore cortada com um machado ou abraçada pela Cinderella, de fonte secando e meninas partindo os cantarinhos, de rainha andando em fralda de camisa na cozinha ou comendo café, de reis e cozinheiros pondo o c. no fogo ou de monges dizendo missa com o c. de fora, de bois quebrando a armação e de homens partindo o pescoço, de gatas-borracheiras metamorfoseando-se em seres de excepcional beleza, de princesas concebendo sem terem conhecido quem se esconde sob um fogo potencial, mais efectivo do que o verdadeiro, etc.

Neste pulular de símbolos à procura de significado que só pode ser dado pelas narrativas concretas e pela sua articulação sistémica, uns aproximam-se mais de um dos vectores do quiasma, outros dos outros, todos mantendo relações de proximidade, fundada sobre a sua característica fundamental: pertencerem a uma comunidade intersignificativa. Assim, no escudo de símbolos feito por um deus coxo que não soubesse se provinha do céu se da terra – e, por isso, tudo pudesse juntar maravilhosamente – se entende a afirmação de Lévi-Strauss de que os «mitos se pensam entre si».⁶⁸⁶ De facto, o semiurgo destes contos cortou todas as amarras à imaginação, que, por isso, tudo fecunda de sentidos e relações, nem sempre atingíveis.

4. O VALOR PEDAGÓGICO DA HISTÓRIA

Não terminaremos este estudo sem deduzir algumas conclusões acerca do valor pedagógico da história da carochinha, começando por dizer que não concordamos com aqueles que, ao editar esta história para ser contada nas escolas – como o fizeram Adolfo Coelho e Jaime Cortesão – lhe retiraram os dois últimos actores da lengalenga, certamente por pensarem ser pouco adequado dizer às crianças que a rainha andava em fralda de camisa na cozinha e que o rei arrastava o c. nas brasas.

Nesta mesma ordem de ideias consideramos que andam mal os autores modernos que se permitem desvirtuar o sentido da história com os mais diversos elementos estranhos ou espúrios. O respeito pelo legado tradicional deveria implicar, antes de mais, a tentativa de entender o que está incluído nas narrativas populares. Só após esta etapa é que alguém se poderá arrogar o direito de mexer nelas introduzindo novos elementos e entendimentos. De facto, muitos de nós, hoje, pertencemos ao grupo daqueles que, quando muito, podem considerar-se repetidores da tradição. Como intelectuais, quase nunca somos criadores, pois raramente a entendemos. Fica-nos, por isso, sobretudo a função de utilizar inteligentemente os produtos elaborados por outrem.

Esta tomada de posição de discordância com práticas lesivas do património recebido tem algumas implicações pedagógicas. A primeira é que a história deve ser contada integralmente. O que o povo nela incluiu, dado o seu fascínio com a narrativa tersa e depurada, só pode conter coisas absolutamente necessárias. Por isso não nos parece correcto pensar – nem a análise nos permite imaginá-lo – que é irrelevante ou insensato o que o povo foi aperfeiçoando ao longo de séculos. Na realidade todos os elementos da história têm um significado preciso e necessário, fazendo a lengalenga parte integrante

⁶⁸⁶ Claude LEVI-STRAUSS, *Mythologiques*, I, p. 20.

deste conjunto. A parte contística só adquire verdadeiro interesse antropológico quando ela lhe está junta.

Mas a razão fundamental deste posicionamento está em que a história tem vindo a ser contada ao longo de séculos, nesta ou noutra incarnação textual, com dois objectivos fundamentais: mostrar e inculcar que o «uno» nasce de «dois» da mesma espécie e que as relações sexuais entre seres de espécie diferente conduzem a um trauma inultrapassável. Ora estas questões são estruturantes do que a criança deve entender, muito cedo, sobre si e sobre os outros. Como afirmámos a seu tempo, a primeira destas questões é mesmo logicamente anterior à colocada pelo mito de Édipo, o qual ensina, entre outras coisas, que o homem não nasce da terra mas de dois da mesma espécie. Por isso é, em termos de conteúdo, pelo menos tão importante como ele. E a segunda ensina que contra muitos dos desvios sexuais antigos e modernos já a tradição nos alerta.

Estas formulações abstractas podem levar alguém a pensar que, sendo este o sentido do conto, não valerá a pena encher a cabeça das crianças com ideias tão abstrusas, pois certamente as não compreendem. Mas não é assim. Tudo o que está nele simbolicamente estruturado é fundamental e necessário; tal como é fundamental e necessário transmiti-lo. O modo de operação simbólica, mesmo ao nível da ideação, passa por uma mediação psicológica com directa influência na inculcação. E ela só ocorre quando às ideias se associam os símbolos não compreendidos que despertam as correspondentes estruturas do inconsciente, transmitidas geneticamente de geração em geração.

Em favor do contar integral da história está ainda que ela tem características narrativas que facilitam a transmissão de ideias e sentimentos. Os diversos ritmos nela incluídos, binários, ternários e outros, auxiliam nesta tarefa. Uma vez dominados, tornam possível a descoberta de um lúdico eficaz em termos de inculcação. Não conhecemos mesmo nenhum outro conto que se lhe assemelhe neste aspecto. As puras lengalengas não têm, com efeito, a componente contística necessária a gerar dois momentos narrativos com ritmos distintos. Por isso não hesitamos em dizer que as versões mais antigas e mais estruturadas, designadamente a de referência, são modelos de histórias para contar.

Num mundo em que a imagem pulula infrene nos cartazes publicitários, nos ecrãs da televisão ou nos sítios da internet, parece que o texto e a palavra dita por alguém que conhecemos, respeitamos ou amamos merecem ser recuperados. De facto, a nossa idade está cheia de imagens hiperreais, cujos conteúdos, comunicados com meios altamente profissionalizados, deixam o ouvinte ou o espectador sujeito, não à simples transmissão de valores culturais mais ou menos aceites, mas a ideogramas individuais nem sempre criticamente elaborados e muitas criados ao arrepio dos valores mais fundamentados e mais comuns. Por outro lado, quase nada deixam à imaginação do visionador. E a mensagem que transmitem é muitas vezes totalmente impessoal. Ora o mundo da sociabilidade humana e da comunicação de modelos de vida necessita de ser sustentado por pessoas visíveis que dêem corpo a conceitos e ideais longamente criados e depurados.

Por tudo isto não é deslocada esta breve apologia em favor dos meios tradicionais de fomentação da imaginação e de inculcação de ideais, nem determinados pelo labilidade do momento que passa, nem pelas conjunturas culturais, nem pelo interesse dos vendedores de conteúdos que pretendem condicionar ou impor modos de olhar que lhes permitam

maiores benefícios económicos, mas liderados, sim, pelo desejo de ajudar outrem a tornar-se mulher e homem que aceitem e refaçam a cultura tradicional, integrando-a em sínteses superiores. Só assim se poderá estar implicado na educação de alguém, nada negando mas retirando do passado virtualidades de compreensão do presente e do futuro.

O retorno às histórias tradicionais, a par de outras formas de desenvolvimento da imaginação, terá, pois, a vantagem de fazer re-emergir o mundo do maravilhoso em que a criança entra pela forma mais natural, a palavra lúdica de quem a ama e educa. Por isso não temos dúvida em afirmar que é esta palavra, dita e re dita, na senda de uma cultura sempre antiga e sempre nova, que, ao impor simbolizações longamente depuradas, nos fará apreender o que distinguiu os nossos antepassados como seres humanos.

EXCURSO 1: A UTILIZAÇÃO DA HISTÓRIA EM PORTUGAL E NO BRASIL

Neste excurso são reunidas algumas informações sobre a utilização recente da história da carochinha (ou baratinha), em Portugal e no Brasil, numa perspectiva institucional, completando assim os apontamentos relativos ao conhecimento individual que os portugueses têm dela, colocados no texto. Os elementos a que tivemos acesso, e que aqui reportamos, são obviamente parcelares. Mas são suficientes para fazer uma ideia da sua importância actual na cultura luso-brasileira.

Relativamente a *Portugal*, as informações coligidas referem-se sobretudo à utilização da história em contexto pedagógico, designadamente em escolas primárias. A Escola Básica de Brancanes, em Olhão, tem na internet cinco fotografias de jovens alunos a ilustrar as personagens de uma história da carochinha que teria sido representada em data que não pudemos apurar. As fotos têm as seguintes legendas: «Que hei-de fazer com 5 réis»; «Vou-me arranjar e procurar noivo»; «O cão o gato e o boi»; «O casamento»; «Ai o João Ratão cozido e assado no caldeirão»; e a sexta, «Muito obrigada!»⁶⁸⁷ É de assinalar a síntese conseguida, a qual retém os elementos essenciais da história.

Numa escola de Ponta Delgada foi levada a cabo em 1995 uma animação pedagógica da história da carochinha, cujo resumo se encontra no sítio do Instituto de Inovação Educacional. Tinha como público-alvo as crianças do ensino pré-escolar e do 1º e 2º ciclos. O relato destaca como aspecto interessante deste trabalho «o facto de a dramatização desta história ter sido levada a cabo, de uma forma simples, não por crianças, mas pelos seus educadores.»⁶⁸⁸

Temos ainda conhecimento de outros exemplos deste tipo de utilização: em 1997-98, lia-se a história da carochinha na EB1 n.º 29 de Braga, na hora do conto;⁶⁸⁹ no dia da mundial da criança de 2000, na escola de Vila Cortês do Mondego, recriou-se o teatro da carochinha, com fantoches e música;⁶⁹⁰ na Escola EB 1 n.º 4 do Alto da Eira, em Santa Iria de Azóia, foi apresentada, em fins de Abril de 2002 a peça teatral «A carochinha e o João Ratão» para comemorar a inauguração da sua biblioteca escolar;⁶⁹¹ e na escola EB1 de Viso (Viseu), no dia 8 Maio de 2003, fez-se uma pequena dramatização musical com esta história.⁶⁹²

⁶⁸⁷ <http://www.eb1-brancanes.rcts.pt/aCarochinha.htm>.

⁶⁸⁸ <http://www.iie.min-edu.pt/edicoes/clip/clip10/EM-historia-Carochinha.doc>.

⁶⁸⁹ http://www.eb1-n29-braga.rcts.pt/97_2000.html.

⁶⁹⁰ <http://www.frcipedro.pt/tb/010600/gua8.htm>.

⁶⁹¹ http://www.cm-loures.pt/p_lm12C.asp.

⁶⁹² http://www.eb1-viso-n9.rcts.pt/2ano_5.htm.

Sabe-se também que, na EB1 de Longomel, Ponte de Sôr, era contada uma versão em tudo semelhante às que têm apenas a parte contística,⁶⁹³ e que na escola Básica da Barra, na festa de Natal de 2003, «houve um teatro cantado que se chamava ‘carochinha’ feito pelos alunos. O registo desta representação indica que as personagens da peça eram a carochinha, o João Ratão, um porco, um burro, um cão, um coelho, um gato, um narrador e um padre. Refere ainda a notícia o essencial da história: «A carochinha encontrou uma moeda e foi perguntar à vizinha o que fazia com ela. A carochinha foi para a janela perguntar quem queria casar com ela. Muitos animais apareceram a pedi-la em casamento, mas ela só aceitou casar com o João Ratão. Quando estavam para se irem casar, o João Ratão sentiu um cheiro a sopa e foi ver o que era e caiu dentro do caldeirão.»⁶⁹⁴

No mesmo Natal de 2003, fez-se na EB1 de Degolados uma representação da peça de teatro «A carochinha»;⁶⁹⁵ e em Fevereiro de 2004 houve animação de leitura na EB1 de Vialonga sobre a nossa história.⁶⁹⁶ Ainda neste ano, entre Abril e Junho, começou a funcionar na Biblioteca Municipal de Arroios um projecto denominado «Histórias da Carochinha» que tinha como finalidade «promover a leitura no âmbito do plano de actividades que t[inha] como base o género literário do Conto, nomeadamente o conto tradicional português e o conto de fadas», entre as crianças.⁶⁹⁷

A história da carochinha também tem sido utilizada em sessões de animação cultural, tendo sido representada uma peça sobre ela na feira do livro de Viana do Castelo de 2000, com a ajuda de fantoches, pelo sector infantil da Biblioteca Municipal.⁶⁹⁸ E em Maio de 2003, em Ponte de Lima, o Teatro Infantil representou a «carochinha vaidosa».⁶⁹⁹ Da mesma forma, em Outubro de 2003, foi lido o conto «A carochinha» pela equipa da Biblioteca Municipal de Vila Franca do Rosário, tendo por público as crianças do Jardim de Infância.⁷⁰⁰

A produção de materiais sobre esta história para a animação pedagógica levou à produção em 1995, pelo Centro de Apoio Tecnológico à Educação (um serviço da Secretaria Regional da Educação e Assuntos Sociais dos Açores), de um vídeo, com a duração de 7’30” que mostra «uma dramatização interpretada por Educadores de Infância e ilustrada por cenários infantis».⁷⁰¹ Por outro lado, segundo o jornal on-line *Urbi et orbi* da Universidade da Beira Interior, para as comemorações do aniversário da cidade da Covilhã, em 2002, foram escolhidas duas peças: o filme «A Covilhã tem história porque tem alma», e a representação da «história da carochinha». A primeira peça é um filme sobre a Covilhã industrial de 1921.⁷⁰²

⁶⁹³ <http://www.eb1-longomel.rcts.pt/trabalhos.htm>.

⁶⁹⁴ <http://interneteb1s.esec.pt/sitesescolas/eb1254976/actividades.htm>.

⁶⁹⁵ http://www.eb1-degolados.rcts.pt/2003/activ/act_7.htm.

⁶⁹⁶ http://www.eb1-vialonga-n1.rcts.pt/bib_prog.htm

⁶⁹⁷ http://www.cm-arraios.pt/boletim_municipal/j_a_s_2004/b_j_a_s_2004completo.htm.

⁶⁹⁸ <http://www.cm-viana-castelo.pt/eventos/historial/2000/feiradolivro/programa.htm>.

⁶⁹⁹ <http://arquivo.rtam.pt/novidades/new-15-05-20034.html>.

⁷⁰⁰ <http://www.cm-mafra.pt/arquivo/noticias/noticia.asp?noticia=123>.

⁷⁰¹ http://www.cate.rcts.pt/producao_audiovisual/videogramas_escolares/1.htm.

⁷⁰² http://urbi.ubi.pt/021022/edicao/142cult_covilha_pitoresca.html.

O interesse de pedagogos e animadores culturais pela história é também partilhado por artistas. Entre outros temas retirados da tradição popular, Ruy Belo inspirou-se no amor entre a carochinha e o João Ratão para um dos trechos de uma obra para piano oferecida à juventude portuguesa, trecho este que tem por título, «IV Scena d'Amor, Carochinha e João Ratão». Os outros temas são: «I Canto de Paz»; «II Coral Alentejano»; «III Cantiga Popular»; «V Dança do Ribatejo: Fandango»; «VI Marcha dos camponeses»; «VII Dança do Norte»; «VIII Valsa rústica»; «IX Barcarola»; «X Tocata»; «XI À noitinha»; «XII Canção dos Ceifeiros»; «XIII Prelúdio»; «XIV Nocturno» e «XV Estudo». O tema de amor entre a carochinha e o João Ratão é o único em que são introduzidas palavras para serem cantadas. As palavras são: «ai meu João Ratão», «ai minha carochinha».⁷⁰³

No que se refere ao *Brasil*, a impressão que retiramos dos diversos documentos a que tivemos acesso é que a história está muito presente na cultura brasileira.

Começando pelo último aspecto reportado acima – o interesse artístico pela temática –, verifica-se que a breve inspiração de Ruy Belo é estendida a uma peça para guitarra de Heitor de Villa-Lobos, chamada «Histórias da carochinha», com os seguintes quadros: «A cortesia do princepezinho», «No palácio encantado», «E a princesa dançava», «E o pastorzinho cantava».⁷⁰⁴

Por outro lado, a avaliar o interesse dos brasileiros pelo número de referências encontradas na internet, dir-se-ia que ainda era maior do que o dos portugueses. De facto, a história da Dona Baratinha, para além de constituir elemento de trabalho pedagógico nos primeiros anos de ensino, tem sido teatralizada muitas vezes e por diversos autores. Pode-se, assim, referir não só a representação feita no Teatro Deodoro entre 19 e 22 de Outubro de 2000,⁷⁰⁵ mas também a levada à cena na Universidade Católica de Petrópolis, em Fevereiro de 2001. Segundo reza a notícia deste último evento, «Com a ajuda da professora Márcia Valéria de Mello Pereira, a 1ª série C interpretou a fábula infantil da Dona Baratinha. Além de trabalharem o género artístico da dramatização, os alunos participaram da elaboração do roteiro e da criação dos personagens, assim como do final da estória original.»⁷⁰⁶ Sabe-se também que, em Setembro de 2001, foi estreada a peça o «Casamento da Baratinha», pela Cia. Stromboli, no Centro Cultural São Paulo, com adaptação livre e direcção de José Rubens Siqueira, onde Tatiana Cavaçana mostrava «a angústia de dona Baratinha na janela, à espera de um companheiro», contracenando com ela bonecos manipulados segundo diversas técnicas. O espectáculo durava cerca de 50 minutos e era recomendado a crianças a partir de 3 anos.⁷⁰⁷

Mais recentemente, em 2002 e 2003, o Grupo de Teatro Téspis levou à cena «A Fantástica História de Dona Baratinha no Oco da Figueira», um texto de Edgar Rizzo, onde, segundo a notícia do evento, a «tradicional história do 'Casamento de D. Baratinha' [é]

⁷⁰³ Ruy BELO, *Album para a juventude portuguesa*, Piano, Lisboa, 1933, p. 4.

⁷⁰⁴ http://www.sheetmusicplus.com/store/smp_inside.html e <http://www.emusic.com/album/-10888/10888060.html>.

⁷⁰⁵ http://www.funed.al.gov.br/pro_realizados.htm.

⁷⁰⁶ http://www.ucp.br/informacao_online/fevereiro_2001/aplicacao.htm.

⁷⁰⁷ http://veja.abril.uol.com.br/idade/vejasp/comida/para_crianças.html.

recontada através da fábula ‘A Cigarra e a Formiga’ que o Téspis encenou com sucesso durante três anos. Nessa história, a Cigarra Astride se enamora do João Zangão causando inveja a Formiga Adelaide, que contrata os irmãos Aranha para sequestrar o pretendente da amiga. Na fábula original valoriza-se só o trabalho da Formiga. Na peça, valoriza-se também o trabalho artístico da Cigarra e a trama do sequestro dá à peça um toque de suspense e acção bem humorada. Os irmãos Aranha recebem o dinheiro do sequestro e o perdem em frente à casa da Baratinha Beatriz e aí a história se desenrola com um final surpreendente, onde a verdade e a justiça prevalecem.»⁷⁰⁸ Como se vê, a história é irreconhecível nesta adaptação, como acontece com algumas adaptações literárias em que só o nome resta.

Sabe-se, por outro lado, que a história também foi representada no teatro Arthur de Azevedo, em meados de Maio de 2002,⁷⁰⁹ e que uma peça com o título «Dona Baratinha quer Casar» foi levada à cena no Teatro Flor do Campus da Universidade Federal de Santa Catarina a 7 de Outubro de 2003.⁷¹⁰ No Teatro Alcione Nazaré, nos fins de Agosto de 2004, foi igualmente representada a peça teatral «O casamento de dona baratinha», com o objectivo de «incentivar a participação em actividades artísticas e culturais, reconhecendo *sua importância na formação integral do ser humano.*»⁷¹¹ E também subiu várias vezes ao palco do Colégio Cristo Redentor nesse mesmo ano.⁷¹² O mesmo aconteceu, no Teatro Abel, em Icaraí, Niterói, em data desconhecida, com o «Casamento de Dona Baratinha», sob direcção de Guga Gallo. A seu respeito a notícia afirma que a «história do pequenino insecto que, além de muito vaidoso é belíssimo» é «um espectáculo com alto teor educativo.»⁷¹³ A «História da Dona Baratinha», espectáculo infantil da Cia Teatral ‘A Turma do Catavento’, também foi representada em Curitiba.⁷¹⁴ Da mesma maneira, no dia 4 de Junho de 2004, por ocasião do XIX Festival de Sabará (MG) foi levada à cena no Teatro Municipal a peça «Dona Baratinha Quer Casar».⁷¹⁵ Esta mesma história foi igualmente representada no Centro Cultural Maestro Miro, em 11 e 12 de Setembro de 2004, com interpretações de Sônia de Paula e de um grande elenco de actores.⁷¹⁶ E no Teatro Celina Queiroz subiu ao palco, em data incerta, «O Casamento da Dona Baratinha», que é referido como «um dos maiores clássicos do mundo do ‘faz de conta’ [...] onde a actriz e produtora Sônia de Paula tem alguns marcos inesquecíveis ao longo de seus 32 anos de carreira». Acrescenta a notícia que peças como «Estúpido Cupido, O Cadeirudo e Dona Baratinha são lembranças constantes na memória dos brasileiros. O Casamento da Dona Baratinha é um sucesso nacional do teatro infantil. Desde 1997 já foi presenciada por mais de 35.000 pessoas em todo o país.»⁷¹⁷

⁷⁰⁸ <http://www.grupotespis.hpg.ig.com.br/baratinha.htm>.

⁷⁰⁹ http://www.mol.org.br/noticias_home/.

⁷¹⁰ <http://www.ufsc.br/>.

⁷¹¹ <http://www.educator.com.br/>. Itálico nosso.

⁷¹² <http://www.academia.com.br/educacao/educacaoinfantil/2004/teatro/>.

⁷¹³ <http://www.radiofervecao.com.br/>.

⁷¹⁴ <http://www.curitiba.org.br/digitando/cultura/>.

⁷¹⁵ <http://www.idasbrasil.com.br/idasbrasil/cidades/Sabara/FestivalSabara2004.doc>.

⁷¹⁶ <http://www.feiradesantana.ba.gov.br/eventos/maestromiro.htm>.

⁷¹⁷ <http://www.unifor.br/servlets/>.

Em 20 de Junho de 2004, no teatro municipal de Macaé, subiu à cena «O casamento de Dona Baratinha – As quatro estações». Segundo a informação relativa ao evento, «A história acontece durante as quatro estações do ano, começando no verão e terminando na primavera, com o grande casório entre Magali (Dona Baratinha) e João Grilo. No entanto, antes do desfecho, muitas aventuras acontecem na floresta para surpresa da criançada. A sonhadora Magali, que é muito trabalhadeira e organizada, tem uma amiga, Clotilde, vaidosa, orgulhosa e muito atrapalhada, mas de bom coração. Juntas, elas aprontam mil e uma situações. Já os pretendentes da Dona Baratinha, Bob Aranha, insecto folgado, esperto e preguiçoso, Zé Formiga, malandro, trapaceiro e enganador, e João Grilo, romântico, encantador, companheiro e trabalhador, para conquistá-la inventam diversas trapalhadas bastante animadas. [...] A peça é educativa, mostrando para os pimpolhos, que a mentira gera consequências; também mostra a importância dos estudos para se viver com dignidade e para a transformação de conceitos erróneos. A peça tem duração de uma hora».⁷¹⁸ Trata-se, pois de mais uma adaptação livre do nosso conto, onde todos os pretendentes rejeitados passam a ser insectos como a Dona Baratinha.

Em meados de Junho de 2004, foi representada a peça infantil «O Casamento da Dona Baratinha» em Angra,⁷¹⁹ bem como no teatro Municipal de Campina Grande em 2 de Agosto de 2004. A mesma peça, segundo parece, foi levada à cena, em 26 de Setembro de 2004, no teatro Lemos Cunha, na Ilha do Governador.⁷²⁰ E a 7 de Dezembro deste mesmo ano de 2004, no Teatro Municipal de Castelo, o Grupo Ela, de Cachoeiro, representou «Dona baratinha vai casar» e «Eu sou a lei».⁷²¹

Deste elenco de factos, e das notícias que o acompanham, parece deduzir-se que o conteúdo da história, quando usada em contexto teatral ou pedagógico, é frequentemente sujeita a adaptações que lhe retiram parte do significado. Mas este mesmo facto mostra que, de uma forma ou de outra, a história continua a ter grande vitalidade tanto na cultura portuguesa como na brasileira, destacando-se de todos os outros contos populares que não tiveram tantas adaptações e representações.

⁷¹⁸ <http://www.odiarionf.com.br/>.

⁷¹⁹ <http://www.angra.rj.gov.br/admin>.

⁷²⁰ <http://www.lemoscunha.com.br/teatro.htm>.

⁷²¹ <http://gazetaonline.globo.com/jornalagazeta/guiaservicos/agenda>.

EXCURSO 2: A UTILIZAÇÃO DA HISTÓRIA NA AMÉRICA LATINA

A importância cultural da cucarachita em alguns países americanos de língua espanhola é porventura ainda maior do que no Brasil. Segundo parece, a sua história é contada em toda a América Latina,⁷²² e a sua canção tem sido objecto de várias adaptações, uma das quais se encontra numa audiocassette intitulada «Stories from the Hearth», editada por Glass Wing Media, de Portland, em 1994. Sabe-se, por outro lado, que existe um vídeo para televisão, de origem cubana, desenvolvido com base na narrativa tradicional;⁷²³ e que, nas suas representações em palco, no México, é muitas vezes acompanhada de danças folclóricas.

Entre os países latino-americanos, *Cuba* destaca-se como um daqueles em que a história está mais presente. Alguns exemplos: a Televisão cubana difundiu no dia 23/7/2003, durante uma hora, um programa denominado «De fiesta: La cucaracha Martina»; o Teatro Pálpito tem no seu repertório *La Cucarachita Martina*;⁷²⁴ e a companhia de Teatro Ampola, desde 1985, leva à cena duas peças (*Cucarachita 1*, *Cucarachita 2*).⁷²⁵ Por outro lado, Los Cuenteros, um outro grupo cubano, pôs em cena em Güira de Melena, em 24 de Julho de 2004 a peça *La Cucarachita Martina*.⁷²⁶ E *La Carreta de Tespis*, outra companhia teatral, representou na sala Antonín Artaud do Gran Teatro de La Habana, no dia 8 de Agosto de 2004, «*La cucarachita Martina y el ratoncito Pérez*»,⁷²⁷

Um dos sinais maiores do lugar único que a história da cucarachita tem em Cuba está em que a revista *Vitrul*, no seu número 57, referente a Set.-Out. de 2003, lançava um teste de «cubanidade», entre cujas 311 perguntas, havia a seguinte: «porque não pode caminhar a cucaracha».⁷²⁸ O desconhecimento do que faz a cucaracha é, pois, um dos indicadores da não identificação com a cultura nacional cubana! E não se pense que se trata de uma originalidade ocasional de uma revista sem importância, pois um teste semelhante está colocado num sítio da internet, e entre as suas 340 perguntas, encontra-se a seguinte: «Que se passou com a cucarachita Martina?»⁷²⁹

Um outro indicador da importância da história em Cuba é que as pessoas que se dedicam à sua reescrita ganham prémios, como Juana María Chacón López que recebeu em

⁷²² <http://www.fairyland.org/theatre/cockroach.html>.

⁷²³ <http://www.teatroenmiami.net/2003/abril/2/cu-colmenita-usa.htm>

⁷²⁴ <http://www.lajiribilla.cu>.

⁷²⁵ <http://www.pinarte.cult.cu/palacios/PAGES/unidadesartisticas.htm>.

⁷²⁶ <http://www.jrebelde.cu/secciones/verano-2004/jul-23/lahabana.htm>.

⁷²⁷ <http://www.jrebelde.cu/secciones/verano-2004/ago-6/paralosfines.htm>.

⁷²⁸ <http://www.futurodecuba.org/TEST%20DE%20CUBANIDAD.htm>.

⁷²⁹ <http://www.accesspro.net/leobueno/cubanidad.htm>.

1984 o Grande Prémio Nacional com a obra infantil «La Cucarachita Martina»;⁷³⁰ e Nancy Fernández Rangel, directora do grupo Tacón, obteve uma menção no VIII Encuentro Nacional de Teatro Profesional para Niños y Jóvenes, realizado em Guanabacoa, em 3 de Fevereiro de 2003, com a sua «La Cucarachita Martina», entre 16 grupos em concurso.⁷³¹

Em reforço destes factos pode-se referir o que aconteceu numa mesa-redonda sobre o tema «Os intelectuais e artistas cubanos contra o fascismo», realizada nos estúdios da Televisão Cubana, em 14 de abril de 2003, «Ano dos gloriosos aniversários de Martí e de Moncada». Na sua intervenção, Carlos A. Cremata, disse o seguinte: «Deixe-me contar uma historinha, e esta, como todas as histórias infantis, também tem um ‘era uma vez’. Era uma vez... No ano de 1998, aqui em Cuba, no Teatro Nacional, fizemos uma apresentação de ‘La Cucarachita Martina’ [...] Assistiu a essa apresentação uma delegação norte-americana muito grande, de personalidades da ciência e da cultura; estava Mohamed Ali, Edward Ashner, e muitos cientistas importantes. [...] De repente Mohamed Ali disse, muito emocionado, depois de ter visto aquilo, disse que, ‘talvez, se esse espectáculo fosse apresentado nos Estados Unidos, poderia falar mais da cultura, da educação e da saúde em Cuba, do que mil discursos’. Começou a rodar a bola de neve, e juntou-se Patch Adams, ‘o médico do riso’, juntou-se Belafonte, o mítico grupo Bread and Puppet Theater... muitas pessoas e muitas organizações, e no fim uma fundação muito bonita, que trouxe mais de 15.000 personalidades norte-americanas a Cuba, chamada Global Exchange. Conseguiu-se o que, depois de muitos anos, parecia impossível: levar, como diziam eles, a primeira delegação artística infantil cubana aos Estados Unidos, em mais de 45 anos, assim dizia o slogan. [...] Depois, na primeira apresentação, na Universidade Católica de San Diego, uma universidade belíssima, aconteceu uma coisa inusitada para nós: anunciaram pela imprensa, por rádio e televisão, que Alpha-66 tinha preparado uma manifestação contrária, uma coisa realmente aberrante, eram criancinhas – vocês podem ver – ali dentro cantando.»⁷³² Nos factos reportados desperta a atenção o facto de Cassius Clay ter identificado aquela história com a cultura cubana.

A irradiação da história a partir de Cuba para os *Estados Unidos* é uma realidade notória. Alguns factos o mostram. A peça Cucarachita Martina faz parte do repertório de La Colmenita, um grupo de teatro infantil com crianças deficientes, que muito tem contribuído para a sua divulgação, recriando a história com ambiente, linguagem e estilo cubano.⁷³³ Ora este grupo fez em Março de 2003 uma digressão pelas cidades de San Diego, Los Angeles, Sacramento, Oakland e San Francisco, com um repertório bilingue em que entrava a Cucarachita.⁷³⁴ La Colmenita também representou no University Union Ballroom da California State University, uma adaptação bilingue da Shakespeare’s «A Midsummer Night’s Dream» juntamente com o conto «La Cucarachita Martina» no dia 17 de Março de

⁷³⁰ <http://www.pprincipe.cult.cu/paginas/municip/vertientes/spanish/person/juana.htm>

⁷³¹ http://www.elhabanero.cubaweb.cu/2003/febrero/nro586_03feb/inf_03fb622.html.

⁷³² http://www.google.pt/search?q=+%22cucarachita%22&hl=pt-PT&lr=&as_qdr=all&start=280&sa=N

⁷³³ http://www.cubaminrex.cu/Mirar_Cuba/Cultura.

⁷³⁴ <http://www.teatroenmiami.net/2003/marzo/3/cu-colmenita-inusa.htm>.

2003.⁷³⁵ As actividades deste grupo estendem-se mesmo à China (Shangai) onde apresentou a peça «Cucarachita Martina» na International Children's Drama Show realizada em Julho e Agosto de 2004.⁷³⁶

Por outro lado, em 2003 a Companhia de Teatro Infantil Cubano representou uma peça intitulada «La Cucarachita Martina», para meninos de Los Angeles.⁷³⁷ E no Centro Cultural Clemente Solo Velez, em Nova York, foi levada a cena todos os sábados, entre 25 de Setembro e 9 de Outubro de 2004, uma peça com o mesmo título, baseada, como diz o anúncio, num conto folclórico de origem cubana e porto-riquenha: «A Cucarachita Martina conta a história de uma cucarachita em busca do amor, que em sua viagem, descobre o valor da felicidade e a amizade. Todos desfrutarão grandemente com a música latina e Rock-n-Roll que faz parte desta historia musical.»⁷³⁸

É ainda de salientar que, em 27 de Outubro de 2004 o Banco de América organizou a representação da Cucarachita Martina pela Society of Educational Arts no Rockefeller Centre.⁷³⁹ E na 'Latino Expo', realizada no teatro Marriott Marquis de Manhattan, nos dias 27 e 28 de outubro de 2004, a mesma Sociedade apresentou a obra musical «Tropical e a Cucarachita Martínez», com agrado de meninos e suas famílias.⁷⁴⁰ Sabe-se ainda que a Biblioteca de Toledo, em Lucas County, tem um «tempo dos contos» em que se conta em inglês e espanhol a história da Cucurachita Martina;⁷⁴¹ e que, na Biblioteca Pública de Cumberland County, houve em 25 de Setembro uma representação da história da Cucarachita Martina com marionetas.⁷⁴²

Se do continente estatunitense passarmos a *Porto Rico*, registamos mais alguns factos significativos da importância que a história tem para os latinos americanos: no Teatro Ernesto Ramos Antonini, de Barceloneta, Porto Rico, foi levada à cena em Março de 2004 uma adaptação livre, feita por Mariluz Ortiz, da Cucurachita Martina em que o Ratoncito Pérez não morre. Diz ainda a notícia que havia a intenção de, em finais de Junho, levar a peça para a área metropolitana, mais concretamente para o recinto de Bayamón da Universidade Interamericana e para o Centro de Belas Artes de Caguas.⁷⁴³ É curioso notar um facto semelhante ao que registamos acerca da identidade cubana: na definição da literacia cultural porto-riquenha, entre o elenco de 287 itens (pessoas, datas e coisas) com que deve estar familiarizado, encontram-se duas entradas curiosas: «la Cucarachita Martina» e o «Ratoncito Pérez».⁷⁴⁴

Podem ainda ser referidos outros factos que confirmam a importância da cucarachita na América Latina. No *Panamá*, entre os dias 21 e 26 de Junho de 2003 foi levada à cena a

⁷³⁵ <http://www.csus.edu/news/030403cuban.htm>.

⁷³⁶ <http://english.cwi.org.cn/icaf/drama.htm>

⁷³⁷ <http://www.cubanet.org/CNews/y03/mar03/17o3.htm>.

⁷³⁸ <http://www.theatermania.com/content/show.cfm/show/18343>.

⁷³⁹ <http://press.arrivenet.com/bus/article.php/488215.html>

⁷⁴⁰ <http://www.terra.com/finanzas/articulo/html/fin346.htm>.

⁷⁴¹ <http://www.toledolibrary.org/events/>.

⁷⁴² <http://www.co.cumberland.nc.us/library/080404nr.pdf>.

⁷⁴³ http://www.pionet.org/Boletines/Boletín_12_marzo_2004.htm.

⁷⁴⁴ <http://www.elboricua.com/CulturalLiteracy.html>

peça «La Cucarachita Mandinga», uma versão escrita por Rogelio Sinán, com música de Gonzalo Brenes, produzida pelo Comité das Madres do Instituto Alberto Einstein.⁷⁴⁵ A notícia deste evento diz o seguinte: «'La Cucarachita Mandinga' é uma farsa infantil que foi estreada pela primeira vez no nosso país no Teatro Nacional no dia 8 de Dezembro de 1937. Sessenta e seis anos mais tarde, o Instituto Alberto Einstein une-se à celebração do Centenário da República, pondo em cena esta *obra nacional* [itálico nosso] e musical».⁷⁴⁶ Por outro lado, sabemos que em Março de 2003 o grupo El Globo fez uma leitura dramatizada da Cucarachita Mandinga deste mesmo Rogelio Sinán, com ela se tendo inaugurado o 2º festival de Teatro Panameño.⁷⁴⁷

As notícias chegadas até nós a respeito de outras nações latino-americanas não são tão abundantes como a respeito de Cuba. Assim, relativamente ao *México*, apenas sabemos que todos os sábados de Outubro de 2002, foi levado à cena no Museu Nacional de Culturas Populares deste país, «La cucarachita Martina», adaptada a marionetas e apresentada pelo grupo Fortimbrás.⁷⁴⁸ E a respeito da *Venezuela*, apenas temos notícia de que o Novo Grupo levou à cena, em 1968, «La cucarachita Martínez», baseada num texto de Antonio Arráiz.⁷⁴⁹ Pouco mais conseguimos saber a respeito do *Peru*: apenas que o Grupo de Teatro Aqualuna, sob a direcção de María Reyna, levou à cena, em data que não consta da notícia utilizada, um espectáculo musical infantil para crianças, com ritmos afro-peruanos, adaptado por Sara Joffre a partir do conto da Cucarachita Martina, sendo os dois actores, provindos da Escola de Teatro da Universidade Católica do Peru, a representar todas as personagens da história.⁷⁵⁰

Por fim, a respeito da *Colômbia*, apenas temos informação de que, no dia 14 de Setembro de 2002, se estreou a comédia musical «Cucarachita Martínez» pela sétima promoção de actores da academia Charles Chaplin, dirigidos pelo venezuelano Lorenzo Henríquez, no Teatro da Máscara.⁷⁵¹

⁷⁴⁵ http://www.thepanamanews.com/pn/v_09/issue_13/arts_01.html.

⁷⁴⁶ <http://www.elpanamaamerica.com.pa/archive/06232003/estilo.shtml>. Itálico nosso.

⁷⁴⁷ <http://www.teatropanama.com/festival2003/01cucaracha.html>.

⁷⁴⁸ <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/10oct/cucara.htm>.

⁷⁴⁹ http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n_0004/teatro_infantil.htm.

⁷⁵⁰ <http://www.geocities.com/Broadway/3628/martina.html>

⁷⁵¹ <http://elpais-cali.terra.com.co/historico/sep142002/EVE/C1214N1.html>.

APÊNDICE I: CORPUS

[V1]⁷⁵² HISTÓRIA DA CAROCHINHA⁷⁵³

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que andava a varrer a casa e achou⁷⁵⁴ cinco réis
- [1.1.2] e foi logo ter com uma vizinha e perguntou-lhe: «Ó vizinha, que hei-de eu fazer a estes cinco réis?» Respondeu-lhe a vizinha: «Compra doces.» «Nada, nada,⁷⁵⁵ que é lambarice.» Foi ter com outra vizinha e ela disse-lhe o mesmo; depois foi ainda ter com outra que lhe disse: «Compra fitas, flores, braceletes e brincos e vai-te pôr à janela e diz: Quem quer casar com a carochinha / Que é bonita e perfeita?»
- [1.1.3] Foi a carochinha comprar muitas fitas, rendas, flores, braceletes de ouro e brincos; enfeitou-se muito enfeitada e foi-se pôr à janela, dizendo: «Quem quer casar com a carochinha / Que é bonita e perfeita?»
- [1.2.1.1] Passou um boi e disse: «Quero eu.» «Como é a tua fala?» «U, u...»⁷⁵⁶ «Nada, nada, não me serves, que me acordas os meninos de noite.» Depois tornou outra vez a dizer: «Quem quer casar com a carochinha / Que é bonita e perfeita?»
- Passou um burro e disse: «Quero eu.» «Como é a tua fala?» «Em ó... em ó...» «Nada, nada, não me serves, que me acordas os meninos de noite.»
- [1.2.1.3] Depois passou um porco e a carochinha disse-lhe: «Deixa-me ouvir a tua fala.» «On, on, on.» «Nada, nada, não me serves, que me acordas os meninos de noite.»⁷⁵⁷
- [1.2.1.4] Passou um cão e a carochinha disse-lhe: «Deixa-me ouvir a tua fala.» «Béu, béu.» «Nada, nada, não me serves, que me acordas os meninos de noite.»
- [1.2.1.5] Passou um gato. «Como é a tua fala?» «Miau, miau.» «Nada, nada, não me serves, que me acordas os meninos de noite.»
- [1.2.2] Passou um ratinho e disse: «Quero eu.» «Como é a tua fala?» «Chi, chi, chi.» «Tu sim, tu sim, quero casar contigo», disse a carochinha.
- [1.3.1] Então o ratinho casou com a carochinha e ficou-se chamando o João Ratão. Viveram alguns dias muito felizes, mas tendo chegado o domingo, a carochinha disse ao João Ratão que⁷⁵⁸ ficasse ele a tomar conta na panela que estava ao lume a cozer uns feijões⁷⁵⁹ para o jantar.
- [1.3.2] O João Ratão foi para junto do lume e⁷⁶⁰ para ver se os feijões já estavam cozidos, meteu a mão na panela e a mão ficou-lhe lá; meteu a outra, também lá ficou; meteu-lhe⁷⁶¹ um pé, sucedeu-lhe o mesmo; e assim em seguida foi caindo⁷⁶² todo na panela e cozeu-se com os feijões.

⁷⁵² No aparato crítico das versões com várias edições, não se tem em conta as diferenças ortográficas. As edições utilizadas estão indicadas no final de cada texto. Foram feitas pequenas modificações na apresentação, relacionadas com a necessidade de harmonizar procedimentos e de aproveitar a mancha escrita: i. pondo entre aspas o discurso directo; ii. normalizando a escrita, excepto quando representa formas antigas ou dialectais; iii. indicando os versos por / e as estrofes por //.

⁷⁵³ História da] A *ed.* 1923.

⁷⁵⁴ achar] achando *ed.* 1923.

⁷⁵⁵ nada] isso não *ed.* 1923.

⁷⁵⁶ U, u...] Úm, úm *ed.* 1923.

⁷⁵⁷ Depois passou um porco ... noite *om. ed.* 1977.

⁷⁵⁸ que] enquanto ela ia à missa *add. ed.* 1923.

⁷⁵⁹ a cozer uns feijões] com uns feijões a cozer *ed.* 1923.

⁷⁶⁰ e *om. ed.* 1923.

⁷⁶¹ lhe *om. ed.* 1923.

- [1.3.3] Voltou a carochinha da missa e, como não visse⁷⁶³ o João Ratão, procurou-o por todos os buracos e não o encontrou,⁷⁶⁴ e disse para consigo: «Ele virá quando quiser e deixa-me ir comer os meus feijões.⁷⁶⁵» Mas ao deitar os feijões no prato encontrou⁷⁶⁶ o João Ratão morto e cozido com eles. Então a carochinha começou a chorar em altos gritos
- [2.1.1] e⁷⁶⁷ uma tripeça que ela tinha em casa perguntou-lhe: «Que tens tu, carochinha, / Que estás aí a chorar?⁷⁶⁸» / «Morreu o João Ratão / E por isso⁷⁶⁹ estou a chorar.» / «E eu que sou tripeça / Ponho-me a dançar.»
- [2.1.2] Diz dali uma porta: «Que tens tu, tripeça. / Que estás a dançar?» / «Morreu o João Ratão, / carochinha⁷⁷⁰ está a chorar, / E eu que sou tripeça / Pus-me a dançar.» / «E eu que sou porta / Ponho-me a abrir e a fechar.»
- [2.1.3] Diz dali uma trave: «Que tens tu, porta, / Que estás a abrir e a fechar?» / «Morreu o João Ratão, / carochinha está a chorar, / A tripeça está a dançar. / E eu que sou porta / Pus-me a abrir e a fechar.» / «E eu que sou trave / Quebro-me.⁷⁷¹»
- [2.2.1] Diz dali um pinheiro: «Que tens, trave, / Que te quebraste?» / «Morreu o João Ratão, / carochinha está a chorar, / A tripeça está a dançar, / A porta a abrir e a fechar, / E eu quebrei-me» / «E eu que sou pinheiro / Arranco-me.⁷⁷²»
- [2.2.2] Vieram os passarinhos para descansar no pinheiro e viram-no arrancado e disseram: «Que tens, pinheiro, / Que estás no chão?» / «Morreu o João Ratão / carochinha está a chorar, / A tripeça está a dançar, / A porta a abrir e a fechar, / A trave quebrou-se, / E eu arranquei-me.» / «E nós que somos passarinhos / Vamos tirar os nossos olhinhos.»
- [2.2.3] Os passarinhos tiraram os olhinhos, e depois foram à fonte beber água. E diz-lhe[s]⁷⁷³ a fonte: «Porque foi, passarinhos, / Que tirastes os olhinhos?» / «Morreu o João Ratão / A carochinha está a chorar, / A tripeça a dançar, / A porta a abrir e a fechar, / A trave quebrou-se, / O pinheiro arrancou-se, / E nós, passarinhos, / Tirámos os olhinhos.» / «E eu que sou fonte / Seco-me.⁷⁷⁴»
- [2.3.1] Vieram os meninos do rei com os seus cantarinhos para levarem a água da fonte e acharam-na seca e disseram: «Que tens, fonte, / Que secaste?» / «Morreu o João Ratão / A carochinha está a chorar, / A tripeça a dançar, / A porta a abrir e a fechar, / A trave quebrou-se, / O pinheiro arrancou-se, / Os passarinhos / Tiraram os olhinhos, / E eu sequei-me.» / «E nós quebramos os cantarinhos»
- [2.3.2] E⁷⁷⁵ foram os meninos para o palácio e a rainha perguntou-lhes: «Que tendes, meninos, / Que quebrastes os cantarinhos?» / «Morreu o João Ratão, / A carochinha está a chorar, / A tripeça a dançar, / A porta a abrir e a fechar, / A trave quebrou-se, / O pinheiro arrancou-se, / Os passarinhos / Tiraram os olhinhos, / A fonte secou-

⁷⁶² em... caindo] foi indo até que caiu *ed. 1923*.

⁷⁶³ Voltou... visse] Quando a carochinha voltou da missa, não viu *ed. 1923*.

⁷⁶⁴ não o encontrou] como não o achou *ed. 1923*.

⁷⁶⁵ Ele virá ... feijões] Ele que apareça quando quiser; eu vou comer os meus feijõesinhos *ed. 1923*.

⁷⁶⁶ encontrou] dá com *ed. 1923*.

⁷⁶⁷ e om. *ed. 1923*.

⁷⁶⁸ Que... chorar?] Para te lastimar? *ed. 1923*.

⁷⁶⁹ E por isso] Ai de mim! *ed. 1923*.

⁷⁷⁰ Carochinha] A carochinha *ed. 1923* (esta variante repete-se sempre que é retomado o texto ulteriormente).

⁷⁷¹ Quebro-me] Vou-me quebrar *ed. 1923*.

⁷⁷² Arranco-me] Vou-me arrancar *ed. 1923*.

⁷⁷³ lhe] lhes *ed. 1936*.

⁷⁷⁴ Seco-me] Seco como um monte *ed. 1923*.

⁷⁷⁵ E om. *ed. 1923*.

se, / E nós quebrámos os cantarinhos.» / «Pois eu que sou rainha / Andarei em
 fralda⁷⁷⁶ pela⁷⁷⁷ cozinha.»
 [2.3.3] Diz dali o rei: «E eu vou arrastar o c... / Pelas brasas.»⁷⁷⁸
 (Coimbra)

[ed. 1879 (1ª): F. Adolfo COELHO, *Contos populares portugueses*, Lisboa, P. Plantier, 1879, pp. 1-5]
 [ed. 1985: F. Adolfo COELHO, *Contos populares portugueses*, Lisboa, D. Quixote, 1985, 2. ed., pp. 79-84]
 [ed. 1923: *Contos da carochinha, Historias para crianças*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1923, 4ª ed. Aumentada, pp. 5-11]
 [ed. 1936: Adolfo COELHO, *Contos nacionais*, Lisboa, Livraria Educação Nacional, 1936; 3ª ed., pp. 12-6 (reedição do texto de 1936 em Adolfo COELHO, *Obra etnográfica*, II, Lisboa, D. Quixote, 1993, pp. 29-32]
 [ed. 1948: J. A. Pires de LIMA, *Seleção de contos populares para crianças*, Porto, 1948, pp. 172-7]
 [ed. 1977: Carlos de OLIVEIRA e José Gomes FERREIRA, *Contos tradicionais portugueses*, I, 1977, pp. 223-9]

[V2] A⁷⁷⁹ CAROCHINHA

[1.1.1] Era uma vez / A carochinha, / Achou cinco réis / Ao varrer da⁷⁸⁰ cozinha.
 [1.1.3] A carochinha / Pôs-se a janela, / A ver quem queria / Casar com ela: // «Quem quer casar / Com a carochinha, / Que ela é fermosa⁷⁸¹ / E bonitinha?»
 [1.2.1.3] Passou um porco: / «Quero-vos eu!» / «Que comes tu?» / «Do que Deus⁷⁸² deu.» / «Fó, fó, ó porco, / Eu não te quero; / Melhor marido / Que tu espero. // «Quem quer casar / Com a carochinha / Que ela é fermosa⁷⁸³ / E bonitinha?»
 [1.2.1.4] Passou um cão: / «Quero-vos eu.» / «Que comes tu?» / «Do que Deus⁷⁸⁴ deu.» / «Fó, fó, ó cão / Eu não te quero; / Melhor marido / Que tu espero.»
 [1.2.1.1*, 1.2.1.5, 1.2.1.13] Vão passando o boi,⁷⁸⁵ o gato e outros animais, e ela sempre: / «Quem quer casar / Com a carochinha, / Que ela é fermosa / E perfeitinha?»⁷⁸⁶
 [1.2.2] Passou um rato: / «Quero-vos eu.» / «E tu que comes?» / «O bom é meu.» / «A ti, ó rato, / A ti eu quero: / Melhor marido / Não no espero.»

⁷⁷⁶ em fralda] descalça ed. 1936, ed. 1948.

⁷⁷⁷ Andarei... pela] Em camisa vou para a ed. 1923.

⁷⁷⁸ E eu vou... brasas] E eu que sou rei / Pelas brasas me arrastarei ed. 1923. Diz dali...brasas om ed. 1936 e ed. 1948. A razão desta omissão por parte das ed. de 1936 e 1948 está certamente no que J. A. Pires de Lima diz no prefácio da sua obra: "Para não excitar demasiadamente o espírito dos pequenos leitores foram suprimidas os passos trágicos tão queridos ao povo. Este livro é para crianças e todas as crianças o poder o ler com proveito e sem qualquer inconveniente." O autor copia o texto de Adolfo Coelho cujo livro também se destinava às crianças.

⁷⁷⁹ A] lenda add. ed. 1901.

⁷⁸⁰ Ao varrer da] A varrer a ed. 1901, varrendo a ed. 1986.

⁷⁸¹ fermosa] formosa ed. 1986.

⁷⁸² Deus] me add. ed. 1986.

⁷⁸³ fermosa] formosa ed. 1986.

⁷⁸⁴ Deus] me add. ed. 1986.

⁷⁸⁵ boi] o cão add. ed. 1901

⁷⁸⁶ perfeitinha] bonitinha ed. 1986.

- [1.3.1] Casaram-se, e ele chamava-se o João Ratão. Domingo à missa / Ambinhos vão, / Feijões ao lume / No caldeirão. / Viu-se a carochinha / Sem leque na mão. / «carochinha sem leque! / Que não dirão? / Vai-me por ele / Meu João Ratão.
- [1.3.2] Chega ele a casa / Vai ao caldeirão, / Meteu um pé, / Meteu a mão / Caiu lá dentro / O João Ratão.
- [1.3.3] Acabou a missa; / A⁷⁸⁷ carochinha então / Veio sem leque / Nem João Ratão. / Procura em⁷⁸⁸ casa, / Vai ao caldeirão... // «Ai! meu marido, / Meu João Ratão / Cozido e assado / No caldeirão» // E a carochinha / Pôs-se a chorar.⁷⁸⁹
- [2.1.1] Perguntou⁷⁹⁰ a tripeça / Do pé do lar: / «Que tens, carochinha, / Que estás a chorar?» / «Morreu João Ratão / E eu estou a bradar.» / «E eu que sou tripeça / Ponho-me a dançar.»
- [2.1.2] Diz dali a porta: / «Que tens, tripeça, / Que estás a dançar?» / «Morreu o João Ratão, / carochinha a chorar, / E eu que sou tripeça / Pus-me a dançar.» / «E eu que sou porta / Ponho-me a abrir e a fechar.»
- [2.1.3] Diz dali a trave: / «Que tens tu, ó porta, / A abrir-te e a fechar?» / «Morreu João Ratão, / carochinha a chorar, / A tripeça a dançar, / E eu que sou porta / Pus-me a abrir e a fechar.» / «E eu que sou trave / Vou-me quebrar.»
- [2.2.1] Diz dali o pinheiro: / «Que tens tu, ó trave, / Que te estás a quebrar?» / «Morreu João Ratão, / carochinha a chorar, / A tripeça a dançar, / A porta a abrir e a fechar / E eu trave a quebrar.» / «E eu que sou pinheiro / Vou-me a arrancar.»
- [2.2.2] Vêm os passarinhos: / «Que tens tu, pinheiro, / Para te arrancar?» / «Morreu o João Ratão, / carochinha a chorar, / A tripeça a dançar, / A porta a abrir e a fechar / A trave a quebrar. / E eu a m'arrancar.» / «Nós os passarinhos / Tiramos os olhinhos.»
- [2.2.3] Eles foram beber água e perguntou a fonte: / «Porque foi, passarinhos, / Que tirastes os olhinhos?» / «Morreu o João Ratão, / carochinha a chorar, / A tripeça a dançar, / A porta a abrir e a fechar, / A trave quebrou-se, / O pinheiro arrancou-se / E nós os passarinhos / Tiramos os olhinhos.» / «E eu que sou fonte / Vou-me secar.»
- [2.3.1] Vieram os filhos do rei com os cantarinhos e acharam a fonte seca: / «Que tens tu, fonte, / Para te secar?» / «Morreu o João Ratão, / carochinha⁷⁹¹ a chorar, / A tripeça a dançar, / A porta a abrir e a fechar, / A trave quebrou-se, / O pinheiro arrancou-se / Os passarinhos / Tiraram os olhinhos / E eu que sou fonte / Não havia de secar?» / «E nós, infantinhos, / Quebramos os cantarinhos.»⁷⁹²
- [2.3.2] Foram os príncipes para o palácio e perguntou a rainha: / «Que tendes, meninos, / Que quebrais⁷⁹³ os cantarinhos?» / «Morreu o João Ratão, / A carochinha a chorar, / A tripeça a dançar, / A porta a abrir e a fechar, / A trave quebrou-se, / O pinheiro arrancou-se, / Os passarinhos / Tiraram os olhinhos / E nós quebramos / Os cantarinhos.»⁷⁹⁴ / «E eu que sou rainha / Ponho-me em fraldinha»
- [2.3.3] E o rei com pesar / Pôs o seu cu a assar.

(Porto e Ilha de São Jorge)

[ed. 1885 (1ª ed.): Teófilo BRAGA, *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*, II, Lisboa, Livraria Ferreira, 1885, pp. 436-44: «Pequeno estudo sobre o conto da carochinha»].

⁷⁸⁷ A om. ed 1901 e ed.1986.

⁷⁸⁸ em] na ed. 1986.

⁷⁸⁹ E a carochinha... chorar om ed. 1901 e ed. 1986.

⁷⁹⁰ Perguntou] Pergunta ed. 1901 e ed. 1986.

⁷⁹¹ Carochinha] A carochinha ed. 1901.

⁷⁹² E nós, infantinhos ... cantarinhos om. ed. 1901.

⁷⁹³ quebrais] quebrastes ed. 1901.

⁷⁹⁴ E eu que sou rainha ... a assar. om: ed. 1901

[ed. 1986 (2ª ed.): Teófilo BRAGA, *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*, II, Lisboa, Dom Quixote, 1986, pp. 309-17]

[ed. 1901: *O Século*, 19 Abr. 1901, p. 6]

[ed. 1985: Adolfo Simões MÜLLER, *O Príncipe imaginário e outros contos tradicionais portugueses*, Lisboa, Distri Editora, 1985, pp. 65-7]

[V3] A CAROCHINHA⁷⁹⁵

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha, muito lavada e muito bonita à sua janela.
- [1.2.1.8] Passa um rebanho de galos e diz um: «Olhem a carochinha, como está lavada e bonita à sua janela! carochinha, carochinha, queres casar comigo?» «O que fazes tu?» «Sujo-te a casa e faço: cu-cu-ru-cu.» «Não te quero.»
- [1.2.1.7] Daí a pouco passa um rebanho de carneiros e diz um: «Olhem a carochinha muito lavada e bonita à sua janela! carochinha, carochinha, queres casar comigo?» «O que fazes tu?» «Sujo-te a casa e faço: bél bél!» «Não te quero.»
- [1.2.2] Daí a pouco passou um ratinho, olhou para a carochinha e disse: «Olhem a carochinha muito lavada e bonita à janela! carochinha, carochinha, queres casar comigo?» «O que fazes tu?» «Varro-te a casa, lavo-te a roupa, saio contigo à missa e faço: chi, chi.» «Entra.»
- [1.3.1] Entrou o ratinho que, depois de casar com a carochinha, se ficou chamando⁷⁹⁶ João Ratão. Dias depois foram ambos à missa e, na igreja, disse João Ratão: «Estou com tanta debilidade!»
- [1.3.2] E a carochinha respondeu: «Vai num instante a casa, abre o armário, tira um bocado de pão, molha uma sopa na panela e come. Aqui te espero.» Foi o João Ratão e fez o que a carochinha lhe tinha dito; quando, porém, meteu o pão⁷⁹⁷ na panela, ficou-lhe dentro o braço; acudiu com o outro e lá ficou também; apressou-se a apanhar os braços com a boca e a cabeça caiu na panela, e bem assim o corpo todo do João Ratão.
- [1.3.3] Esperou a carochinha o seu João Ratão e, como se demorasse, foi ela sozinha, muito envergonhada, para casa. Dirigiu-se à cozinha e, quando foi dar volta ao jantar, viu o corpo do marido dentro da panela. Ficou muito aflita e pôs-se a chorar por detrás da porta.
- [2.1.2] Então perguntou-lhe a porta: «carochinha, porque choras tu?» «Pois não hei-de chorar! João Ratão morreu!» E a porta respondeu: «Já que João Ratão morreu, eu parto-me.»
- [2.2.2] Passou um bando de passarinhos; disse um: «carochinha, carochinha, porque choras tu?» «João Ratão morreu e a porta partiu-se.» E os passarinhos responderam: «e nós depenamo-nos.»
- [2.3.1] Passaram umas meninas com umas cantarinhas na mão e disseram: «carochinha, carochinha, porque choras tu?» «Pois não hei-de chorar! João Ratão morreu, a porta partiu-se e os passarinhos depenaram-se.» E as meninas responderam: «e nós partimos as cantarinhas»
- [2.3.3*] Passou o rei e disse: «carochinha, carochinha, porque choras tu?» «Pois não hei-de chorar! João Ratão morreu, a porta partiu-se, os passarinhos depenaram-se e as cantarinhas partiram-se.» «E eu corto as barbas», respondeu o rei.
- [2.3.2*] Passou a rainha e disse: «carochinha, carochinha, porque choras tu?» «Pois não hei-de chorar! João Ratão morreu, a porta partiu-se, os passarinhos depenaram-se, as

⁷⁹⁵ A carochinha] História da carochinha *ed. 1933*.

⁷⁹⁶ chamando] a chamar *ed. 1933*.

⁷⁹⁷ o pão] a mão *ed. 1933*.

cantarinhas partiram-se e o rei cortou as barbas.» E a rainha respondeu: «Já que o rei cortou as barbas, / Assento o meu c.⁷⁹⁸ nas brasas.»

(Loulé)

[F. X. d'Athaide OLIVEIRA, *Contos tradicionais do Algarve*, I, Tavira, Typ. Burocrática, 1900, pp. 183-4 (2ª ed.: Lisboa, Vega, 1989, pp. 178-9); mesmo texto na revista *O Sorriso*, Vila Nova de Famalicão, 3.série, 2 (Julho) 1915, p. [3]
[ed. 1933: *Histórias da avozinha*, Lisboa, Empresa Literária Universal, 1933, 5ª ed., pp. 9-12]

[V4] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez / Uma carochinha, / Que achou cinco réis / A varrer a cozinha;
[1.1.3] E a carochinha / Foi para a janela, / A ver se queriam / Casar com ela. // «Quem quer casar / Com a carochinha, / Que ela é formosa / E bonitinha?»
[1.2.1.3] Passou um porco: / «Quero-vos eu.» / «Que comes tu?» / «Do que Deus deu.» / «Fó, fó, oh! porco, / Eu não te quero; / Melhor marido / Que tu espero. // Quem quer casar / Com a carochinha / Que ela é formosa / E bonitinha?»
[1.2.1.4] Passou um cão: / «Quero-vos eu.» / «Que comes tu?» / «Do que Deus deu.» / «Fó, fó, oh cão / Eu não te quero; / Melhor marido / Que tu espero. // Quem quer casar / Com a carochinha, / Que ela é formosa / E bonitinha?»
[1.2.1.8] Passou um galo: / «Quero-vos eu.» / «Que comes tu?» / «Do que Deus deu.» / «Fó, fó, oh galo, / Que não te quero; / Melhor marido / Que tu espero. // Quem quer casar / Com a carochinha / Que ela é formosa / E bonitinha.»
[1.2.2] Passou um rato: / «Quero-vos eu.» / «Que comes tu?» / «O bom e meu.» / «A ti, oh rato, / A ti eu quero; / Melhor marido / Não no espero.» /
[1.3.1] E casaram. Ele ficou daí por diante a chamar-se João Ratão. No domingo à missa / Ambinhos vão, / Viu-se a carochinha / Sem leque na mão. // «carochinha sem leque, / Que não dirão? / Vai-me por ele / Meu João Ratão.» /
[1.3.2] João Ratão em casa / Foi ao caldeirão, / Meteu um pé, meteu a mão / E lá ficou dentro / O João Ratão.
[1.3.3] Acabou-se a missa / E a carochinha então / Veio sem leque / E o seu João Ratão. / Procurou em casa / Foi ao caldeirão / «Ai! meu maridinho, / Meu João Ratão / Cozido e assado / Lá no caldeirão!» / E a carochinha / Pôs-se a chorar.
[2.1.1] Perguntou a tripeça / Do pé do lar: / «Que tens tu, carochinha, / Que estás a chorar?» / «Morreu João Ratão / E eu estou a bradar.» / «E eu que sou tripeça / Ponho-me a dançar.»
[2.1.2] Diz dali a porta: / «Que tens tu, tripeça, / Que estás a dançar?» / «Morreu João Ratão, / carochinha a chorar, / E eu que sou tripeça / Ponho-me a dançar.» / «E eu que sou porta / Ponho-me a abrir e a fechar.
[2.1.3] Diz dali a trave: / «Que tens tu, porta, / Que estas a abrir e a fechar?» / «Morreu João Ratão, / A carochinha a chorar, / A tripeça a dançar, / E eu que sou porta / Ponho-me a abrir e a fechar.» / «E eu que sou trave / Ponho-me a quebrar.
[2.2.1] Diz dali o pinheiro: / «Que tens tu, trave, / Que estás a quebrar?» / «Morreu João Ratão, / A carochinha a chorar, / A tripeça a dançar, / A porta a abrir e a fechar / E eu que sou trave / Ponho-me a quebrar.» / «E eu que sou pinheiro / Ponho-me a arrancar.»

⁷⁹⁸ assento o meu c...] Assento-me eu ed. 1933.

- [2.2.2] E dizem os passarinhos: / «Que tens tu, pinheiro, / Que te estas a arrancar? / «Morreu João Ratão, / A carochinha a chorar, / A tripeça a dançar, / A porta a abrir e a fechar. / A trave a quebrar. / E eu que sou pinheiro / Ponho-me a arrancar.» / «E nós que somos passarinhos / Tiramos os nossos olhinhos.»
- [2.2.3] Diz dali a fonte: / «Que tendes vos, passarinhos, / Que tirastes os vossos olhinhos?» / «Morreu João Ratão, / A carochinha a chorar, / A tripeça a dançar, / A porta a abrir e a fechar / A trave a quebrar, / O pinheiro a arrancar / E nós que somos passarinhos / Tiramos os nossos olhinhos.» / «E eu que sou fonte / Ponho-me a chorar.»
- [2.3.1] Vieram os filhos do rei para encher os cantarinhos e acharam a fonte seca. / «Que tendes vos, fonte, / Que estais a chorar?» / «Morreu João Ratão, / A carochinha a chorar, / A tripeça a dançar, / A porta a abrir e a fechar, / A trave a quebrar, / O pinheiro a arrancar, / Os passarinhos / Tiraram os olhinhos, / E eu que sou fonte, / Ponho-me a chorar.» / «E nós que somos uns infantinhos / Quebramos os nossos cantarinhos.»

[Jaime CORTESÃO, *Cantigas do povo para as escolas*, Porto, Renascença Portuguesa, 1914, pp. 66-75]

[V5] A DONINHA E O JOÃO RATINHO

- [1.1.1] Havia uma doninha que tinha uma filha muito preguiçosa, e um dia andava a varrer e encontrou cinco réis.
- [1.1.2] Muito contente com o achado foi dizer à mãe que estava muito rica, e que não sabia o que havia de fazer ao dinheiro. A mãe aconselhou-a que se asseasse muito e que se pusesse à janela para dizer a quem passasse se queria casar com ela.
- [1.1.3] Ela assim fez. Depois de ter comprado os enfeites que queria, pôs-se à janela.
- [1.2.1.1] E perguntou a um bando de bezerros qual deles queria casar com ela. Um disse imediatamente que queria e ela perguntou-lhe como ele havia de fazer de noite. Ele lá lhe respondeu conforme a fala dele, ao que ela respondeu que não queria pois fazia muito barulho e que a acordava.
- [1.2.1.7] Daí a pouco passou um bando de carneiros aos quais ela perguntou a mesma coisa. Um deles disse-lhe que queria ele, mas assim que ela lhe perguntou como ele havia de fazer de noite e ele lhe respondeu como fazia, ela respondeu-lhe que não.
- [1.2.2] Passa uma ninhada de ratos aos quais ela fez a mesma pergunta. O mais bonito disse-lhe que queria ele. Ela perguntou-lhe como ele fazia de noite. Ele respondeu como fazia e ela disse logo: «Tu e que me serves porque não me acordas de noite.»
- [1.3.1] No dia do casamento a doninha arranjou um caldeirão de papas para a boda. Enquanto eles se arranjavam disse a doninha para o João Ratinho: «Eu vou à fonte e tu fica aqui a mexer as papas, mas tem cuidado que não caias dentro.
- [1.3.2] Quando ela saiu para a fonte, o João Ratinho fechou a porta e pôs-se a lambar as papas com a mão, mas, como estava seguro só numa, escorregou e foi dentro.
- [1.3.3] Quando a doninha chegou da fonte e viu a porta fechada, bateu e tornou a bater, chamou e tornou a chamar, mas o João Ratinho não falava. Assim que se cansou de bater, viu passar um serralheiro e disse-lhe que lhe abrisse a porta, que lhe dava uma tigela de caldo de farinha. O serralheiro abriu a porta, a doninha pousou o cântaro, deu as papas ao serralheiro, mas, quando ia a tirar as papas, a primeira coisa que lhe saiu foi o João Ratinho. Desatou em altos choros.
- [2.1.1] E uma tripeça que estava na cozinha perguntou-lhe porque chorava. Ela respondeu-lhe que se tinha casado com o João Ratinho e que lhe tinha morrido afogado nas papas. A tripeça disse: «Pois eu, como tripeça, hei-de bailar.»

- [2.1.2] Uma porta que estava defronte viu a tripeça a bailar e perguntou-lhe porque estava tão contente. Ela respondeu-lhe: «Morreu João Ratinho. Doninha chora e eu, como tripeça, bailo.» A porta disse: «Pois eu, como porta, hei-de abrir e sarrar.»
- [2.2.1] Um pinheiro que estava em frente, na horta, perguntou a porta porque estava ela a abrir e a sarrar. Ela disse-lhe: «Morreu João Ratinho. Doninha chora, tripeça baila e eu, como porta, hei-de abrir e sarrar.» O pinheiro disse-lhe: «Pois eu, como pinheiro, hei-de-me arrancar.»
- [2.2.2] Chegou um passarinho que tinha o ninho no pinheiro e, assim que o viu no chão, disse-lhe: «O pinheiro, tu que tens, que ainda agora estavas em pé e agora já estás no chão?» Ele disse-lhe: «Morreu João Ratinho. Doninha chora, tripeça baila, porta abre e sarra e eu, como pinheiro, arranquei-me. O passarinho disse-lhe: «Pois eu, como passarinho, hei-de cegar.» Bateu com os olhos nas agulhas do pinheiro e cegou. Daí a pouco foi pousar na fonte do rei.
- [2.2.3] A fonte perguntou-lhe o que era aquilo: que ele ainda dali tinha saído há pouco tempo com os olhos abertos e agora vinha com os olhos fechados. Ele disse-lhe: «Morreu João Ratinho. Doninha chora, tripeça baila, porta abre e sarra, pinheiro arrancou-se e eu, como passarinho, ceguei. A fonte disse: «E eu, como fonte, hei-de secar.»
- [2.3.1] Veio a criada do rei a fonte e perguntou-lhe porque ela não deitava bem. Ela disse: «Morreu João Ratinho. Doninha chora, tripeça baila, porta abre e sarra, pinheiro arrancou-se, passarinho cegou-se e eu, como fonte, sequei.» «E eu, como criada do rei, hei-de quebrar o cântaro.»
- [2.3.2] Assim que chegou a casa perguntou-lhe a rainha porque tinha quebrado o cântaro e ela respondeu: «Morreu João Ratinho. Doninha chora, tripeça baila, porta abre e sarra, pinheiro arrancou-se, passarinho cegou-se, fonte secou-se e eu, como criada, quebrei o cântaro.» A rainha disse: «E eu, como rainha, dançarei em fralda na minha cozinha.»
- [2.3.3] Assim que chegou o rei perguntou-lhe o que era que ela tinha. Ela disse-lhe: «Morreu João Ratinho. Doninha chora, tripeça baila, porta abre e sarra, pinheiro arrancou-se, passarinho cegou-se, fonte secou-se, criada quebrou o cântaro e eu, como rainha, danço em fralda de camisa na minha cozinha.» O rei disse: «E eu, como rei, nas brasas me assentarei. Sentou-se no lume e morreu assado. A morte de João Ratinho levou o luto ao palácio.

(Porto)⁷⁹⁹

[José Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares e lendas*, I, Coimbra, Universidade, 1963, p. 67-70]

[V6] CONTO DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha.
- [1.1.3] Um dia foi a carochinha para a sua janela, e pôs-se a apregoar. ‘Quem quer casar com a carochinha / Que é nova e rica e bonitinha?’
- [1.2.1.2] Apresentou-se então um burro: ‘an!...i-an!... i-an!...’ ‘Tu não que tens a fala grossa.’
- [1.2.1.3] Chegou depois um porco: ‘on! on!’ ‘Tu não que tens a fala grossa.’
- [1.2.1.4] Apareceu em seguida um cão: ‘béu! béu!’ ‘Tu não que tens a fala grossa.’
- [1.2.2] Veio por fim um rato: ‘chi!... chi!...’ ‘Tu sim que tens a fala fina.’
- [1.3.1] Trataram pois o casamento; e quando já iam a caminho da igreja para se receberem, toparam uma folha de couve. Queria a carochinha voltar a casa para a meter na panela; mas ele acudiu: ‘Eu lá vou, eu lá vou.’ E foi.

⁷⁹⁹ Nota L. de Vasconcellos: "Redigido por um meu aluno. Toda a natureza, e a sociedade, toma luto pela morte dum rato!"

- [1.3.2] Mas ao revistar a panela, bispou lá um naco de toicinho e, querendo prová-lo, caiu dentro.
- [1.3.3] A carochinha, como o noivo lhe tardasse, voltou a casa e foi dar com ele, morto e já cozido, na panela. Pôs-se então a chorar.
- [2.1.0*] Perguntou-lhe a vassoira: 'Que tens tu, carochinha?' 'João Ratão caiu na olha, carochinha chora.' 'E eu canto', disse a vassoura. E pôs-se a cantar.
- [2.1.1] 'Porque cantas tu, vassoira?', perguntou a tripeça. 'João Ratão caiu na olha, carochinha chora, e eu canto.' 'Pois eu balho', diz a tripeça.
- [2.1.2*] 'Porque balhas tu, tripeça?', perguntou o telhado. 'João Ratão caiu na olha, carochinha chora, vassoira canta, e eu balho.' 'E eu quebro as telhas.'
- [2.2.1*] 'Porque quebras tu as telhas?', perguntou a figueira. 'João Ratão caiu na olha, carochinha chora, vassoira canta, a tripeça balha e eu quebro as telhas.' 'E eu desramo-me.'
- [2.2.3] 'Porque te desramas?', perguntou a fonte. 'João Ratão caiu na olha, carochinha chora, vassoira canta, a tripeça balha, o telhado quebrou as telhas e eu desramo-me.' 'E eu seco-me.'
- [2.3.1] 'Porque te secas tu?', perguntou a filha do rei, que ia buscar água. 'João Ratão caiu na olha, carochinha chora, vassoira canta, a tripeça balha, o telhado quebrou-se, a figueira desramou-se e eu sequei-me.' 'E eu quebro o cantarinho.'
- [2.3.3] 'Porque quebraste tu o cantarinho?', perguntou o rei. 'João Ratão caiu na olha, carochinha chora, vassoira canta, a tripeça balha, o telhado quebrou-se, a figueira desramou-se, a fonte secou-se, e eu quebrei o cantarinho.' 'E eu por ser rei, vou sentar-me no fogareiro.'

[José Diogo RIBEIRO, *Turquel folclórico, Parte V, Contos*, Esposende, Livraria Esposendense, 1934, p. 7-10]

[V7] HISTÓRIA DA CAROCHINHA⁸⁰⁰

- [1.1.1] Era uma vez / Uma carochinha / Achou cinco réis / Ao varrer da cozinha.
E [1.1.3] E foi para a janela / A ver quem queria / Casar com ela / «Quem quer casar / Com a carochinha / Que ela é rica / E formosinha?!...»
- [1.2.1.3] Passou um porco: / «Quero-te eu, / Quero-te eu!» / «Como é a tua fala?» / O porco grunhiu. / «Ai, Deus me livre, / Que acordas a vizinha!» / Quem quer casar / Com a carochinha / Que ela é rica / E formosinha?!...»
- [1.2.1.4] Passou o cão: / «Quero-te eu, / Quero-te eu!» / «Qual é a tua voz?» / «Ao, ao, ao!...» / «Ai, Deus me livre, / Que acordas a vizinhança! // Quem quer casar / Com a carochinha / Que ela é rica / E formosinha?!...»
- [1.2.1.2*] Passou o burro: / «Quero-te eu, / Quero-te eu!» / Qual é a tua voz?» / «Ai, Deus me livre, / Que acordas a vizinhança! / Quem quer casar / Com a carochinha / Que ela é rica / E formosinha?!...»
- [1.2.1.5] Passou o gato: / «Quero-te eu, / Quero-te eu!» / «Qual é a tua voz?» / «Miau, miau, miau!...» / «Ai, Deus me livre, / Que acordas a vizinhança! / Quem quer casar / Com a carochinha / Que ela é rica / E formosinha?!...»
- [1.2.2] Passou o ratinho: / «Quero-te eu, / Quero-te eu!» / «Qual é a tua voz?» / «Chi, chi, chi!» / «A ti quero, / A ti quero, / Melhor marido / Não o espero!»
- [1.3.1] Casaram. No domingo foram a missa e quando estavam na igreja a carochinha teve muito calor e como tinha esquecido o leque, mandou o João Ratão a casa para o trazer.

⁸⁰⁰ A autora do texto acrescenta: «Variante rimada».

- [1.3.2] Mas o João Ratão que era muito guloso, ao cheirar a panela, meteu a mão para tirar um pedaço de toucinho que andava a boiar. Escaldou-se e: / Meteu o pé, / Meteu a mão / E pela olha da panela / Caiu na sopa o João Ratão.
- [1.3.3] Quando a carochinha chegou, procurou por toda a parte e não o encontrou. Resolveu ir jantar sem ele; mas quando metia a colher na panela e o viu morto, o que ela gritava! / «Ai o meu João Ratão, / Meu João Ratão / Cozido e assado / No caldeirão!»
- [2.1.1] A tripeça que isto ouviu perguntou: / «Que tens tu, carochinha, / Que estas a chorar?» / «Morreu o João Ratão / Cozido e assado / No caldeirão; / E eu que sou carochinha / Estou a chorar.» / «E eu que sou tripeça / Ponho-me a dançar!»
- [2.1.2] «Que tens tu, tripeça, / Que estas a dançar?» / «Morreu João Ratão, / carochinha esta a chorar, / E eu que sou tripeça / Ponho-me a dançar.» / «E eu que sou janela / Ponho-me a abrir e a fechar.»
- [2.1.3] «Que tens tu janela / Que estas a abrir e a fechar?» / «Morreu o João Ratão, / carochinha esta a chorar, / A tripeça esta a dançar, / E eu que sou janela / Ponho-me a abrir e a fechar.» / «E eu que sou trave, quebro-me.»
- [2.2.1] «Que tens tu, o trave, / Que te quebraste?» / «Morreu o João Ratão, / carochinha esta a chorar, / A tripeça esta a dançar, / A janela a abrir e a fechar, / E eu que sou trave, quebrei-me» / «E eu que sou pinheiro / Arranco-me!»
- [2.2.2] «Que tens, o pinheiro, / Que te arrancaste?» / «Morreu o João Ratão, / carochinha esta a chorar, / A tripeça esta a dançar, / A janela a abrir e a fechar, / A trave quebrou-se, / O pinheiro arrancou-se!» / «E nós que somos passarinhos / Arrancamos os nossos olhinhos!»
- [2.2.3] «Que tendes vós, passarinhos, / Que arrancasteis [sic] os vossos olhinhos?» / «Morreu o João Ratão, / carochinha esta a chorar, / A tripeça esta a dançar, / A janela a abrir e a fechar, / A trave quebrou-se, / O pinheiro arrancou-se, / E nós que somos passarinhos / Tiramos os nossos olhinhos» / «E eu que sou fonte, seco-me»
- [2.3.1] «Que tens tu, ó fonte, / Que te secaste?» / «Morreu o João Ratão, / carochinha está a chorar, / A tripeça esta a dançar, / A janela a abrir e a fechar, / A trave quebrou-se, / O pinheiro arrancou-se, / Os passarinhos tiraram os olhinhos, / A fonte secou-se» / «E nós que somos filhas do rei / Quebramos as nossas cantarinhas!»
- [2.3.3*] «Que tendes vós, princesinhas, / Que quebrasteis [sic] as cantarinhas?» / «E eu que sou rei / As minhas barbas cortarei»
- [2.3.2*] «E eu que sou rainha / nas brasinhas me assentarei!...»

[Ana de Castro OSÓRIO, «O lugar das mães, Rimas e jogos da primeira infância», *Diário de Coimbra*, 28/9/1934, p. 2; e 29/9/1934, p. 2]

[V8] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] A carochinha achou cinco réis ao varrer a cozinha
- [1.1.3] e, doida de alegria, foi a correr pôr-se a janela a gritar: Quem quer casar com a carochinha que é rica e formosinha?!»
- [1.2.1.6*] Passa um cavalo e diz: «Quero eu, quero eu!» «Como falas tu?» «Falo assim» (e começou a relinchar). «Ai Deus me livre que me acordas a vizinhança!» O cavalo foi-se embora e ela continuou: «Quem quer falar com a carochinha que é rica e formosinha?!»
- [1.2.1.2] Passou um burro: «Quero eu, quero eu!» «Como falas tu?» «Falo assim» (e começou a zurrar). «Deus me livre, acordarias a vizinhança!» O burro foi-se de orelha murcha. «Quem quer casar com a carochinha que é rica e formosinha?!»
- [1.2.1.3] «Quero eu, quero eu», disse o porco. «Então como é a rua fala?» O porco grunhiu tão desafinadamente que a carochinha pôs as mãos na cabeça gritando: «Deus me

livre, acordarias toda a vizinhança! Quem quer casar com a carochinha que e rica e fomosinha?!»

- [1.2.1.5] Passa um gato: «Quero eu, quero eu!» «Então como falas tu?» «Falo assim: miau, miau, miau!» «Credo, acordarias a vizinhança!» E continua: «Quem quer casar com a carochinha que e rica e fomosinha?!» [1.2.1.7] «Quero eu, quero eu, quero eu» (disse o carneiro que passava). «Como é a tua fala?» «E assim: mé, méé, mééé...» «Não te quero, acordarias a vizinhança!» E tornou a bradar da janela abaixo: «Quem quer casar com a carochinha que e rica e fomosinha?!»
- [1.2.2] «Quero eu, quero eu, quero eu!...» (disse um ratinho esperto que passava pela rua). «Então como é a tua voz?» «Chi! chi! chi!» «Quero-te ti, quero-te a ti que não incomodas ninguém.»
- [1.3.1] Casaram, fizeram uma grande boda e estavam muito satisfeitos. Um dia, de manhã, a carochinha tinha que ir ao mercado e disse ao seu João Ratão: «Fica tu em casa a tratar do almoço, que eu já venho.»
- [1.3.2] O João Ratão ficou; e, para se tornar prestável, foi deitar uma casca de cebola na panela, caindo de cabeça para baixo. Chiou, chiou, mas como a querida carochinha não estava em casa, lá morreu o João Ratão cozido e assado no caldeirão.
- [1.3.3] Ora a carochinha demorou-se muito a tratar das suas compras e a dar parte às amigas do seu novo estado. Quando, já tarde, chegou a casa não viu o marido e ficou em cuidado, procurando às vizinhas se o tinham visto. Como lhe não deram notícia dele, foi para casa e resolveu almoçar. Mas quando foi a levantar a tampa da panela e viu o marido, já morto, a boiar no cimo do caldo, ficou varada e, no maior desespero, desgrenhou-se e arrepelou-se, chorando em altos gritos.
- [2.1.1] A tripeça que a ouviu, perguntou-lhe: «Que tens tu, carochinha, que choras tanto?» «Pois não hei-de chorar?! O João Ratão caiu na olha por uma casca de cebola!» «Pois se tu, carochinha, te arrepeles, eu, que sou tripeça, ponho-me a dançar!»
- [2.1.2*] Diz de lá a janela: «Que tens tu, tripeça, que estas a dançar?» «João Ratão caiu na olha por uma casca de cebola. A carochinha arrepelou-se e eu, que sou tripeça, pus-me a dançar!» «E eu que sou janela, ponho-me a abrir e a fechar!»
- [2.1.3*] Diz o telhado: «Que tens tu, janela, que estas a abrir e a fechar?» «João Ratão caiu na olha por uma casca de cebola. A carochinha arrepelou-se, a tripeça pôs-se a dançar, e eu que sou janela, pus-me a abrir e a fechar!» «E eu, que sou telhado, destelho-me.»
- [2.2.2] Um passarinho que vinha poisar no beirado e o viu assim perguntou: «Que tens tu, telhado, que te destelhaste?» «João Ratão caiu na olha por uma casca de cebola. A carochinha arrepelou-se, a tripeça pôs-se a dançar, a janela a abrir e a fechar e eu, que sou telhado, destelhei-me.» «E eu, que sou passarinho, depeno-me!»
- [2.2.1*] Foi dali poisar numa árvore e esta que o viu naquele estado perguntou: «Que tens tu, passarinho, que te depenaste?» «João Ratão caiu na olha por uma casca de cebola. A carochinha arrepelou-se, a tripeça pôs-se a dançar, a janela a abrir e a fechar, o telhado destelhou-se e eu que sou passarinho, depenei-me.» «E eu que sou árvore desfolho-me.»
- [2.2.2*] Vinha um boi, muito cansado, procurar a sombra da árvore e, vendo-a sem folhas, perguntou: «Que tens tu, árvore, que te desfolhaste?» «João Ratão caiu na olha por uma casca de cebola. A carochinha arrepelou-se, a tripeça pôs-se a dançar, a janela a abrir e a fechar, o telhado destelhou-se, o passarinho depenou-se e eu que sou árvore desfolhei-me.» «E eu que sou boi quebro a minha armação.»
- [2.2.3] Foi dali beber água a uma fonte que lhe perguntou: «Que tens tu, boi, que estas assim esmurado?» «João Ratão caiu na olha por uma casca de cebola. A carochinha arrepelou-se, a tripeça pôs-se a dançar, a janela a abrir e a fechar, o telhado destelhou-se, o passarinho depenou-se, a árvore desfolhou-se e eu que sou boi quebrei a armação.» «E eu que sou fonte, seco-me»

- [2.3.1] Foi a criada da rainha a fonte e, vendo-a seca, perguntou o que lhe acontecera: «João Ratão caiu na olha por uma casca de cebola. A carochinha arrepelou-se, a tripeça pôs-se a dançar, a janela a abrir e a fechar, o telhado destelhou-se, o passarinho depenou-se, a árvore desfolhou-se, o boi esmurrou-se, a fonte secou-se, e eu que sou criada da senhora rainha, quebrei a cantarinha.»
- [2.3.2] «E eu que sou rainha assento-me nas brasinhas.»
- [2.3.3] Vem o rei, perguntou-lhe porque estava ali. «João Ratão caiu na olha por uma casca de cebola. A carochinha arrepelou-se, a tripeça pôs-se a dançar, a janela a abrir e a fechar, o telhado destelhou-se, o passarinho depenou-se, a árvore desfolhou-se, o boi esmurrou-se, a fonte secou-se, a criada da senhora rainha quebrou a cantarinha e eu que sou rainha, assentei-me nas brasinhas» «E eu que sou rei, / As minhas barbas cortarei!»

[Ana de Castro OSÓRIO, Contos, fábulas, facécias e exemplos da tradição popular portuguesa, II, A coruja fiadora e outras fábulas, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, s.d. [1962], pp. 53- 62.]

[V9] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Certo dia, ao varrer a casa, uma carochinha encontrou cinco tostões.
- [1.1.2] Pôs-se a pensar como havia de gastar tal quantia. «Comprarei rebuçados! Não, que isso é guloseima!» Pediu opinião à vizinha. «O vizinha, que hei-de fazer com estes cinco tostões?» «Compra vestidos e rendas, põe-te à janela, pode ser que alguém queira casar contigo.»
- [1.1.3] Não poderia haver melhor ideia e carochinha põe-na em prática. Ei-la momentos depois à janela: «Quem quer casar com a carochinha Que é bonita e formosinha?»
- [1.2.1.2] «Quero eu!», confessa o primeiro transeunte ao deparar com o belo quadro. «Está bem, mas para que casemos nós Quero ouvir primeiro o som da tua voz!» «Hi on, hi on, hi on.» «Ai não! Com essa voz acordavas-me e aos meninos de noite!» O pobre burro afasta-se muito triste. Novamente a carochinha apregoando o noivado: «Quem quer casar com a carochinha Que é bonita e formosinha?»
- [1.2.1.4] «Quero eu!» «Sim, mas para que casemos nós Quero ouvir primeiro o som da tua voz!» «Ao, o, o», disse o cão requeijando a voz. «Ai não! Com essa voz acordavas-me e aos meninos de noite!» De novo a carochinha levantando a voz: «Quem quer casar com a carochinha Que é bonita e formosinha?»
- [1.2.1.5] «Quero eu!», respondeu logo um gato com muito bom gosto. «Para que casemos nós Quero ouvir primeiro o som da tua voz!» «Miau, miau, miau.» «Tu também não me serves. Com essa voz acordavas-me e aos meninos de noite!» Tentou novamente: «Quem quer casar com a carochinha Que é bonita e formosinha?»
- [1.2.2] «Quero eu!», respondeu o João Ratão que passava de momento. «Está bem, mas para que casemos nós Tens de me mostrar primeiro o som da tua voz!» «Hi, hi, hi.» «Oh, tu sim! Com essa voz poderei dormir e os meninos de noite.»
- [1.3.1] Logo a carochinha o fez entrar em casa para festejarem o noivado. Põe a panela ao lume e então se lembra que não tem em casa bolinhos. Sai para comprá-los enquanto o noivo se aconchega no novo lar. Vai sentindo o cheiro que sai da panela adivinhando lauto banquete.
- [1.3.2] carochinha tarda, João impaciente-se. Ela não chega, João não resiste. Empoleira-se no fogão, debruça-se sobre a panela. estica-se para a comida, mais e mais, e cai no caldeirão fervente.
- [1.3.3] Entretanto carochinha chega. Procura João Ratão sem o encontrar. Dispõe-se sozinha a encetar a festa. Justifica-se entretanto: «Foste passear? Quando vieres comerás do

que trouxeres.» Caminha para o fogão, destapa a panela e, enquanto cai para trás de terror, salta horrorizado o grito: «Ai, João Ratão, mais cozido que o feijão! Ai, João Ratão, mais cozido que o feijão!»

- [2.1.2] «Que tens tu, carochinha que estás a chorar?» «João Ratão caiu no caldeirão e eu estou a chorar» «Eu que sou porta vou pôr-me a abrir e a fechar.»
- [2.2.1] «Que tens tu, porta, que estás a abrir e fechar?» «João Ratão caiu no caldeirão, a carochinha está a chorar e eu a abrir e a fechar.» «Eu que sou pinheiro alto quebrei-me.»
- [2.2.3*] «Que tens tu, pinheiro alto, que te quebraste?» «João Ratão caiu no caldeirão, a carochinha está a chorar, a porta a abrir e a fechar, e eu quebrei-me.» «E eu que sou fonte seco-me.»
- [2.2.2*] «Que tens tu, fonte, que te secaste?» «João Ratão caiu no caldeirão, a carochinha está a chorar, a porta a abrir e a fechar, o pinheiro alto quebrou-se e eu sequei-me.» «E nós que somos passarinhos tiraremos os olhinhos.»
- [2.3.2] «Que tendes vós, passarinhos, que tirastes os olhinhos?» «João Ratão caiu no caldeirão, a carochinha está a chorar, a porta a abrir e a fechar, o pinheiro alto quebrou-se, a fonte secou-se e nós, os passarinhos, tirámos os olhinhos.» «E eu que sou rainha andarei a chorar pela cozinha.»
- [2.3.3] «Que tens tu, rainha, que andas a chorar pela cozinha?» «João Ratão caiu no caldeirão, a carochinha está a chorar, a porta a abrir e a fechar, o pinheiro alto quebrou-se, a fonte secou-se e nós, os passarinhos, tiraram os olhinhos e eu ando a chorar pela cozinha.» «E eu que sou rei pelas brasas me arrastarei.»

[Colectânea inédita do autor. Redigida por Nicolau Manuel de Couto Marques, estudante universitário, natural de Benedita, Alcobça, em 1980]

[V10] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que encontrou cinco tostões quando varria a cozinha.
- [1.1.3] Correu logo a uma loja e comprou bordados com os quais se enfeitou. Quando chegou a casa foi colocar-se à janela e começou a dizer: «Quem quer casar com a carochinha Que é bonita e engraçadinha.»
- [1.2.1.2] Um burro que passava ali por perto e ouvindo o que a carochinha tinha dito, disse logo: «Quero eu.» A carochinha ao vê-lo disse: «O que é que tu sabes fazer?» «Varrer a casa, lavar a loiça, ir às compras e faço hi an, hi an, hi an...» «Tu não porque zurras muito alto.» A carochinha voltou a dizer: «Quem quer casar com a carochinha Que é bonita e engraçadinha.»
- [1.2.1.4] Um cão que andava por ali perto disse: «Quero eu!» «O que é que tu sabes fazer?» «Varrer a casa, lavar a loiça, ir às compras e faço o, o, o...» «Tu não porque depois ladras durante a noite e acordas-me a mim e aos meus meninos.» [1.2.1.13] Depois destes, muitos outros foram os pretendentes a casar-se com a carochinha, mas ela encontrava-lhes sempre defeitos e a nenhum queria para marido.
- [1.2.2] Por fim, quando a carochinha já estava a ficar desesperada por não encontrar nenhum marido, um rato que passava ali perto, ao ouvir o pedido da carochinha, disse: «Quero eu.» A carochinha perguntou: «O que é que tu sabes fazer?» «Varrer a casa, lavar a loiça, ir às compras e faço ih, ih, ih...» A carochinha disse: «Ai que bonito que tu és e que voz maravilhosa tens! É contigo que vou casar.»
- [1.3.1] A carochinha e o João Ratão, tal era o nome do rato, casaram-se e viviam muito felizes. Num belo dia a carochinha resolveu ir à missa e encarregou o João Ratão de cuidar da panela de feijão que ela tinha ao lume.

- [1.3.2] O João Ratão tanto mexeu o feijão que a dada altura, desequilibrando-se, caiu dentro da panela do feijão e morreu cozido.
- [1.3.3] Ora a carochinha quando chegou da missa e não viu o João Ratão ficou muito preocupada, mas, pensando que ele tinha ido passear, foi pondo a mesa e, depois de muito esperar, resolveu almoçar sozinha. Qual não foi a sua admiração e a sua dor quando viu o João Ratão cozido com o feijão! A carochinha foi chorar para trás da porta.
- [2.1.2] Ora a porta quando viu a carochinha chorar ficou muito surpreendida e perguntou: «Porque choras carochinha?» «Porque o João Ratão morreu cozido com o feijão.» «Ai o João Ratão morreu? Então eu parto-me.»
- [2.3.1*] Pouco depois passaram umas meninas com os cântaros à cabeça, já que iam buscar água à fonte. Quando viram a carochinha chorar perguntaram: «Porque estás a chorar, carochinha?» «Estou a chorar porque o João Ratão morreu e a porta se partiu.» As meninas responderam: «Se o João Ratão morreu e a porta se partiu, nós partimos as cantarinhas.»
- [2.2.2*] A seguir passou um bando de andorinhas e, perguntando à carochinha porque estava a chorar, ela respondeu: «O João Ratão morreu, a porta partiu-se e as meninas partiram as cantarinhas.» As andorinhas disseram: «Então nós depenamo-nos.»
- [2.3.2 e 2.3.3] Passaram ali também o rei e a rainha e, ao verem que a carochinha se desfazia em lágrimas, perguntaram: «Porque choras, carochinha?» «O João Ratão morreu, a porta partiu-se, as meninas partiram as cantarinhas, as andorinhas depenaram-se.» Eles responderam: «Ai sim, então nós sentamo-nos nas brasas.»

[Colectânea inédita do autor. Redigida por António Rui Dias Barata, estudante universitário, do Fundão, em 1980]

[V11] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez a carochinha. Achou cinco réis ao varrer a cozinha.
- [1.1.3] Toda contente foi pôr-se à janela a ver se encontrava alguém que quisesse casar com ela. «Quem quer casar com a carochinha que é tão bondosa e bonitinha, achou cinco réis ao varrer a cozinha?»
- [1.2.1.3*] «Quero eu», respondeu o porco que passou em frente da janela. «Como é a tua voz?» «Ron...ron...» «É muito feia, disse a carochinha, e eu tenho medo dela.» Voltou novamente a dizer: «Quem quer casar com a carochinha que é tão bondosa e bonitinha, achou cinco réis ao varrer a cozinha?»
- [1.2.1.2*] «Quero eu», disse o burro que por ali passou. «Como é a tua fala?», perguntou a carochinha. «En ó... en ó...» «Não me serves que acordas os meninos de noite.»
- [1.2.1.5] Seguidamente passou um gato que lhe respondeu: «Quero eu.» «Como é a tua fala?» «Miau... miau...» «Não gosto que acordas os meninos de noite.» Voltou a repetir: «Quem quer casar com a carochinha que é tão bondosa e bonitinha, achou cinco réis ao varrer a cozinha?»
- [1.2.2] Passou um rato que lhe disse: «Quero eu.» «Como é a tua voz?», inquiriu a carochinha. «Chi, chi, chi.» «Ah, tu sim, quero casar contigo. Tens uma bela voz.» Fizeram-se os preparativos para a grande festa.
- [1.3.1] O ratinho que começou a chamar-se João Ratão e a carochinha estavam felizes. Chegou o dia do casamento. Era uma bela manhã de primavera. Tudo era festa e alegria! Também no coração da carochinha e do João Ratão. Ei-los que aí vão radiantes para a igreja. Porém um imprevisto surge: a carochinha esqueceu as luvas em casa. João Ratão oferece-se para ir buscá-las.

- [1.3.2] Ao entrar em casa nota um cheirinho agradável. Não resiste. Esquece as luvas. Vai ver de que se trata e donde poderá vir coisa tão boa. Era da cozinha. Saía da panela onde estava a cozer o melhor petisco do jantar. Curioso, quer experimentar para ver se já está cozido. Ao olhar para dentro da panela, cai e não consegue sair.
- [1.3.3] A carochinha esperava, esperava pelo seu noivo. Mas em vão. Ele não chegava. Resolveu ir a casa ver o que se passava. Procurou por toda a parte, mas o João Ratão não aparecia. Entretanto foi à panela para mexer o cozido e qual não foi o seu espanto ao ver que o João Ratão estava lá cozido. Chorou, chorou, mas nada podia fazer. O seu João Ratão morrera.
- [2.1.1] Ao vê-la chorar, um tripé que estava ali perto perguntou-lhe: «Que tens, carochinha, que estás a chorar?» «Morreu o João Ratão e por isso estou a chorar.» «E eu que sou tripé Ponho-me a dançar.»
- [2.1.2] Ao ver que o tripé estava a dançar, a porta perguntou: «Que tens tu, tripé, Que estás a dançar?» «Morreu o João Ratão A carochinha está a chorar, E eu que sou tripé Pus-me a dançar.» «Então eu que sou porta Ponho-me a abrir e a fechar.»
- [2.1.3] Pergunta uma trave à porta: «Que tens tu, porta, Para estares a abrir e a fechar?» «Morreu o João Ratão A carochinha está a chorar, O tripé está a dançar, E eu que sou porta Pus-me a abrir e a fechar.» «Então eu que sou trave Quebro-me.»
- [2.2.1] Ao ver a trave quebrada, o pinheiro perguntou-lhe: «Que tens tu, trave, Que te quebraste?» «Morreu o João Ratão A carochinha está a chorar, O tripé está a dançar, A porta está a abrir e a fechar, E eu que sou trave Quebrei-me.» «Então eu que sou pinheiro Arranco-me.»
- [2.2.2] Uns passarinhos que vinham descansar no pinheiro, vendo-o caído no chão, perguntaram admirados: «Que tens pinheiro Para te arrancares?» «Morreu o João Ratão A carochinha está a chorar, O tripé está a dançar, A porta está a abrir e a fechar, A trave quebrou-se, E eu arranquei-me.» «Nós que somos passarinhos Cortamos os biquinhos.»
- [2.2.3] Saíram dali os passarinhos e foram beber água a uma fonte. Esta admirada perguntou-lhes: «Porque cortaram os vossos biquinhos?» «Morreu o João Ratão A carochinha está a chorar, O tripé está a dançar, A porta a abrir e a fechar, A trave partiu-se, O pinheiro arrancou-se, E nós cortamos os biquinhos.» Então eu que sou fonte Seco-me.»
- [2.3.1] Vieram os filhos do rei com as suas cantarinhas buscar água à fonte. Ao ver que estava seca perguntaram-lhe: «Que te aconteceu, fonte, Porque secaste?» «Morreu o João Ratão A carochinha está a chorar, O tripé está a dançar, A porta está a abrir e a fechar, A trave quebrou-se, O pinheiro arrancou-se, Os passarinhos cortaram os bicos, E eu sequei-me.» «E nós quebramos os cantarinhos.»
- [2.3.2] Voltaram os meninos para o palácio. A rainha, quando viu que não traziam os cantarinhos, perguntou-lhes: «Que tendes, meninos, Que quebrastes os cantarinhos?» «Morreu o João Ratão A carochinha está a chorar, O tripé a dançar, A porta a abrir e a fechar, A trave quebrou-se, O pinheiro arrancou-se, Os passarinhos cortaram os bicos, A fonte secou-se E nós quebramos os cantarinhos.» «Pois eu que sou rainha / Vou andar descalça pela cozinha.» Toda a gente, conforme a sua situação teve pena do João Ratão ter morrido, inclusive a família real.

[Colectânea inédita do autor. Contada por Delfim Monteiro, de 35 anos, de Trás-os-Montes, por volta de 1960, a Isabel Maria Monteiro, estudante universitária, que a redigiu em 1981]

[V12] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que andava a varrer a cozinha. Encontrou uma moeda que nesse tempo era de cinco réis.
- [1.1.3] Como queria arranjar noivo, pegou na moeda e foi comprar fitas, laços, etc., e enfeitou-se toda. Foi para uma janela e começou a dizer para quem passava: «Quem quer casar com a carochinha Que é formosa e bonitinha?»
- [1.2.1.4] Passou primeiro um cão que lhe respondeu: «Quero eu, quero eu.» Mas a carochinha perguntou-lhe que voz era a dele, ao que ele lhe respondeu: «Tenho a voz que Deus me deu, o, o.» Logo a carochinha lhe disse: «Ai, não, a ti não te quero, melhor marido que tu espero.» Voltou a dizer isto e a repetir: «Quem quer casar com a carochinha Que é formosa e bonitinha?»
- [1.2.1.5] Passa um gato que lhe diz: «Quero eu, quero eu.» A carochinha perguntou-lhe que voz era a dele, e ele respondeu: «Miau, miau.» Mas também a voz do gato não agradou à carochinha.
- [1.2.2] Depois passou um rato com quem se passou o mesmo que com os anteriores e que à pergunta sobre a voz respondeu: «Tenho a voz que deus me deu, chi...iiii, chi...iii.» A carochinha ficou encantada e disse logo: «É a ti que eu quero / Melhor marido que tu não espero.»
- [1.3.1] Casaram-se. Foram depois à missa, mas como tinham a panela ao lume a carochinha lembrou-se que era preciso mexer a panela
- [1.3.2] e pediu ao marido João Ratão (assim se chamava o rato) para ir num instantinho a casa mexer a comida. E ele foi. Mas com tanta infelicidade que caiu lá dentro.
- [1.3.3] Entretanto a carochinha, estranhando a demora, foi a correr ver o que se passava. Começou a chorar e não parava de gritar: «Ai o meu João Ratão / Cozido e assado no caldeirão.»
- [2.1.2] A porta da casa vendo o desgosto e o choro da carochinha resolveu: «Eu vou ficar a abanar.»
- [2.1.2*] A janela, vendo a porta a abanar, resolveu: «Pois eu vou ficar a bater.»
- [2.2.1*] As árvores, vendo a janela a bater quiseram sabe o que se passava e, ao saberem da morte do João Ratão cozido e assado no caldeirão e do desgosto da carochinha resolveram: «Pois nós vamos deixar cair todas as folhas.»
- [2.2.2] Um passarinho que passava e sabendo do que se passava e vendo as árvores desfolhadas, resolveu depenar-se.
- [2.2.3] A fonte, sabendo pelo passarinho depenado que o João Ratão tinha morrido cozido e assado no caldeirão e que a carochinha estava a chorar, a fonte resolveu secar. E assim com a morte do João Ratão, abana a porta, bate a janela, desfolha-se a árvore, depena-se o passarinho e seca a fonte, além da carochinha que chora atrás da porta o fim do seu João Ratão.

[Colectânea inédita do autor. Contada por Margarida Bispo, de 65 anos, instrução primária, doméstica, em Miraflares, Lisboa, em 1981]

[V13] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que vivia muito triste por estar sozinha em casa.
- [1.1.3] Mas num belo dia a carochinha teve uma grande ideia. Foi ao armário, escolheu o seu vestido mais bonito, enfeitou-se toda e foi para a janela e pôs-se a cantar: «Quem quer casar com a carochinha Que é tão bonitinha e engraçadinha?»
- [1.2.1.2] Logo se ouviu um burro que vinha a passar; «Quero eu, quero eu.» «Está bem, diz a carochinha, mas primeiro quero ouvir a tua voz.» «Hi on, hi on, hi on.» «Oh, não, com

essa voz assustavas qualquer uma e acordavas os meninos.» E lá vemos o pobre burro afastar-se muito triste. Mas carochinha continua a cantar: «Quem quer casar com a carochinha Que é tão bonitinha e engraçadinha?»

- [1.2.1.1*] «Quero eu», respondeu um boi muito pesadote. «Então deixa-me ouvir a tua voz. «U, ú, ú.» «Ai, não, com essa voz acordavas-me as crianças. E novamente começa a cantar: «Quem quer casar com a carochinha Que é tão bonitinha e engraçadinha?»
- [1.2.1.5] «Quero eu, quero eu.» «Então deixa-me ouvir a tua voz. «Miau, miau, miau.» « Não, tu também não me serves. Com essa voz acordavas-me os meninos.» carochinha, quase desiludida, ainda se põe a cantar: «Quem quer casar com a carochinha Que é tão bonitinha e engraçadinha?»
- [1.2.2] «Quero eu», respondeu o João Ratão. «Então mostra lá a tua voz para que eu decida se podemos casar.» «Hi, hi, hi.» «Tu sim, com a tua voz todos poderemos dormir.»
- [1.3.1] Fizeram-se os preparativos até que chegou o dia do casamento. Já no local da festa, no meio daquela alegria e no meio de todos os convidados, carochinha lembrou-se de que tinha deixado a panela de feijões ao lume.
- [1.3.2] Conversando com João Ratão logo este se propõe ir ele mesmo apagar o lume. E assim foi. Quando João Ratão lá chega fica logo de orelhas arrebitadas perante tão grande panelão e com aquele cheirinho apetitoso. Guloso como era, não resiste e salta para um banco para espreitar. Estica-se, estica-se, vai para provar e, zás, cai dentro do caldeirão.
- [1.3.3] Entretanto na festa todos se começam a preocupar com a demora do João Ratão. Que lhe terá acontecido? carochinha não resiste mais e vai procurá-lo. Chega à cozinha e chama, chama, mas ninguém responde. De repente lembra-se que o João Ratão era muito guloso. Vai procurá-lo no panelão. Abre a tampa, mexe com a colher de pau e... lá está o pobre João Ratão, assado e cozido no meio do feijão.
- [2.3.2*] Entra a vizinha e, vendo a carochinha a chorar, perguntou: «Que tens tu, carochinha, para estares a chorar?» «João Ratão caiu no caldeirão.»
- [3] E assim termina a história da carochinha, com todos muito tristes a dizer: «João Ratão, por ser guloso, morreu assado e cozido no caldeirão.»

[Colectânea inédita do autor. Contada por João Nogueira, 12 anos, residente em Lisboa e natural de Carmona, Angola, em 1981, e transcrita nessa data por Filomena Nogueira, estudante universitária]

[V14] CONTO DA CAROUCHINHA

- [1.1.3] La carouchinha / Pôs-s' à janela / A ver quem qu'ria / Casar com ela: / «Quem quer casar / Com Carouchinha, / Qu'el'é fermosa / E bonitinha?»
- [1.2.1.3] Passou um porco: / «Quero-vos eu.» / «Que comes tu?» / «Do que Deus deu.» / «Fó, fó, ó porco, / Eu não te quero; / Melhor marido / Que tu espero. // Quem quer casar / Com a Carouchinha / Qu'el'é fermosa / E bonitinha?»
- [1.2.1.4] Passou um cão: / «Quero-vos eu.» / «Que comes tu?» / «Do que Deus deu.» / «Fó, fó, ó cão, / Eu não te quero / Melhor marido / Que tu espero.»
- [1.2.1.13] E assim vão passando muitos animais, repetindo-se com cada um deles a mesma conversa, até acabar deste modo: / «Quem quer casar / Com a Carouchinha / Qu'el'é fermosa / E bonitinha?»
- [1.2.2] Passou um rato: / «Quero-vos eu.» / «Que comes tu?» / «Lo bom é meu.» / «A ti, ó rato, / A ti eu quero / Melhor marido / Não no espero.»
- [1.3.1] E casaram. Ele ficou d'aí por diante chamando-se senhor João Ratão. E viviam muito felizes. Um domingo, já casados, / Ambos dois à missa vão, / Deixando posto ao

- lume / Seu jantar no caldeirão. / Carouchinha, na igreja, / Vê-se sem leque na mão: / «Esqueceu-me lo meu leque / Vai lo buscar João Ratão.»
- [1.3.2] Ele foi; e lá em casa / Foi provar do caldeirão, / Mas dentro dele caiu / Lo triste de João Ratão.
- [1.3.3] Vem Carouchinha da missa / Sem leque nem João Ratão; / Procura na casa toda; / Só falta no caldeirão: / «Ai Jesus, lo meu marido! / Onde estás, meu João Ratão?» / E lo foi encontrar morto, / Cozido no caldeirão. // «Ai Jesus, lo meu marido! / Ai de mim, meu João Ratão / Que te vim encontrar morto, / Cozido no caldeirão»

[Madeira]

[Álvaro Rodrigues de AZEVEDO, *Romanceiro do Arquipélago da Madeira*, Funchal, Typ. Voz do Povo, 1880, pp. 457-9]

[V15] A FORMIGA E O JOÃO RATÃO

- [1.1.1] Era uma vez uma formiguinha; estava varrendo a sua casa e se encontrou cinco réis,
- [1.1.2] e se foi a casa de uma vizinha a perguntar-lhe a ver que faria com aquele dinheiro. «Compre fitas e rendas, componha-se e ponha-se à janela.»
- [1.2.2] Passa por ali um burro e lhe disse: «Comadre formiga, que bonita estás! Te queres casar comigo?» «Como fazes tu de noite?» E o burro começou a cantar: an... an... an... «Não que me espantas o sono!»
- [1.2.1.4] Passa por ali um cão e le disse: «O comadre formiga, que bonita estás. Te queres casar comigo?» «Como fazes tu de noite?» «Ão... ão... ão...» «Não que me espantas o sono!»
- [1.2.1.12, 1.2.1.5, 1.2.1.13] A seguir passou um lobo, um gato e outro bicho, e a formiga a todos foi dizendo o mesmo.
- [1.2.2] Passou por último um rato, e le perguntou: «Comadre formiga, que bonita estás! Te queres casar comigo?» «Como fazes tu de noite?» «Xiu...xiu...xiu...» «Sim, casamos.»
- [1.3.1] E se casaram. A um outro dia pela manhã, se levantaram, prepararam o jantar, e se foram à missa. Depois de estar na missa se lembrou que se tinha esquecido do leque, e o mandou a ele a buscar, e le disse que não chegasse à panela que caía para dentro.
- [1.3.2] Ele se foi, e quando chegou foi a provar o jantar e se caiu para dentro.
- [1.3.3] A formiga, se le demorava o seu marido. Acabou a missa e veio para casa à busca dele e não o encontrava por lado nenhum. Se lembrou que estivesse na panela, foi a destapá-la e estava lá dentro. Desatou a chorar: «Meu João Ratão, / Cozido e assado no caldeirão!

[Barrancos, Alentejo]

[Transcrição do português dialectal publicado por José Leite de VASCONCELLOS, *Contos populares e lendas*, I, Coimbra, Universidade, 1964, pp. 70-1]

[V16] HISTÓRIA DE CAROCHINHA

- [1.1.1] Depois de ter encontrado no chão da cozinha que andava a varrer uma moeda de cinco tostões,

- [1.1.3] a carochinha, muito vaidosa, foi para a janela ver se passava alguém que quisesse casar com ela. Muito contente, gritou bem alto: «Quem quer casar com a carochinha que é rica e bonitinha?»
- [1.2.1.3] O primeiro a passar foi um porco muito gordo e pesado. «Quero eu!» logo disse. «Que é que tu comes?» perguntou a carochinha, pois só pensava em comer. «Tenho muito boa boca e como tudo o que Deus dá.» «Não me serves», respondeu ela, enfadada. O porco lá se foi embora, envergonhado. «Quem quer casar com a carochinha que é rica e bonitinha?», voltou ela a dizer
- [1.2.1.2] Passava nessa altura um burro. «Quero eu!» «Que é comes tu?» «Como palha, favas, ervas e o que aparece.» «Também tu não me serves. Quero marido que saiba escolher melhor a comida.» E lá se pôs outra vez a gritar. «Quem quer casar com a carochinha que é rica e bonitinha?» voltou ela a dizer
- [1.2.1.5] Ouvindo isto, apareceu junto à janela um gato. «Diz-me então o que comes?» «Como espinhas, mas gosto muito de carapaus.» «Nada, nada, não me serves.» E o gato lá foi furioso, a sacudir a cauda. Novamente a vaidosa da carochinha pergunta. «Quem quer casar com a carochinha que é rica e bonitinha?»
- [1.2.1.6] Passava nesse instante um coelho esperto, de orelhas arrebitadas. «Quero eu!» «Tu tens um pelo muito lustroso e és engraçadinho. Vamos ver o que comes.» «Para mim as ervas tenrinhas e as cenouras são o melhor que há.» Ainda desta vez a carochinha fez um gesto de enfado e respondeu: «Não me serves. O meu marido tem de ter gosto muito apurado.» O coelhinho não se importou com o facto e lá foi saltitando, muito contente.
- [1.2.2] Começava a carochinha a desanimar, quando viu aproximar-se da janela um ratinho muito ladino. Logo gritou: «Quem quer casar com a carochinha que é rica e bonitinha?» «Quero eu», respondeu o rato. «Que é que tu comes?» «Tudo o que encontro nas despensas: queijo, toucinho, presunto, chouriço, paio...» «Tu é que me serves», respondeu a lambareira, radiante.
- [1.3.1] Casaram e deram um jantar cheio de iguarias que ficou na memória de todos os animais. No domingo seguinte os dois foram à missa, mas no caminho a carochinha reparou que deixara as luvas me casa. Para satisfazer a vaidade da carochinha, João Ratão (assim se chamava o ratinho) foi a casa buscá-las.
- [1.3.2] Ao entrar em casa, João Ratão notou que vinha um belo cheiro da cozinha. Cheirava a toucinho que era de apetecer. Não resistiu à tentação e foi destapar a panela que fumegava sobre o lume. Meteu a mão para tirar um pedacito, mas escorregou e caiu dentro da panela.
- [1.3.3] Farta de esperar, a carochinha foi a casa, disposta a zangar-se com o marido. Mas ao chegar lá verificou a pobre sorte do seu João Ratão, vítima da gulodice. Compreendeu então que nada ganhara em casar com um guloso. Sentou-se num banco a chorar.
- [2.1.1] O banco, condoído, perguntou-lhe porque estava tão triste. «Morreu o meu João Ratão cozido e assado no caldeirão.» «Então vou-me partir.» E o banco partiu-se, atirando a carochinha de pernas para o ar.
- [2.1.2] Sempre muito triste foi pôr-se atrás de uma porta. A porta também se comoveu e perguntou-lhe o que tinha. «Morreu o meu João Ratão cozido e assado no caldeirão.» «Pois acompanharei a tua mágoa! Vou-me a abrir e a fechar e os meus gonzos chiarão de dor.» E assim foi, só dando tempo à carochinha para dar um pulo, pois de contrário morreria esmigalhada.
- [2.2.1*] carochinha saiu de casa e foi sentar-se debaixo de uma pereira a chorar e a dizer: «Morreu o meu João Ratão cozido e assado no caldeirão.» A árvore sacudiu-se a chorar, e as pêras caíram em cima da nossa carochinha, magoando-a. Levantou-se a custo e já não foi capaz de dizer que morreria o seu João Ratão não fosse qualquer coisa ter pena dela e acontecer molestá-la.

[Carlos CASCAIS, *História da carochinha*, Lisboa, Fomento Publicações, [1955], 13 páginas não numeradas, 6 com desenhos de José Rui Pinto]

[V17] A CAROCHINHA E O JOÃO RATÃO

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que estava a varrer a casa. Depois de muito bem varrida, foi limpar o pó dos móveis e, com tanta sorte, achou cinco réis no canto de uma gavetinha.
- [1.1.3] Acabado este trabalho doméstico que ela que tantas vezes ela costumava fazer, foi lavar-se, pentear-se e tocar-se e, em seguida, pôs-se à janela a ver quem passava na rua.
- [1.2.1.4] Não tardou que um cão, que seguia o seu caminho, não passasse por baixo da janela onde estava a carochinha muito formosa e lavadinha. Vai daí o cão, vendo-a tão formosa e linda, deu-lhe os bons dias e disse: «Bom dia, carochinha, tão formosa e bonitinha que estás! Já sei: achaste cinco réis no canto da gavetinha, queres casar comigo?» «Como é a tua voz?», perguntou ela. «A minha voz é esta: ão, ão, ão...» «Ai, lhe diz a carochinha, que feia que ela é! não quero, não, que tenho muito medo!»
- [1.2.1.5] Alguns minutos depois passou um gato que, agradando-se também da formosura da carochinha, lhe perguntou: «carochinha, queres casar comigo?» «Então como é a tua voz?», perguntou ela. «A minha fala, respondeu-lhe o gato, é esta: miau, miau, miau, renhau, nhau...» «Ai que feia que ela é! não quero não!»
- [1.2.1.2*] Em seguida, passou pela rua um burro que, igualmente, gostou da carochinha e lhe perguntou se queria casar com ele. E quando a carochinha lhe pediu que desejasse ouvir a sua voz, ficou horrorizada e cheia de medo quando o burro, abrindo a boca enorme, soltou um zurro potente e bem timbrado que se fez ouvir a distância. «Não quero, não. tenho medo!»
- [1.2.1.3*, 1.2.1.7, 1.2.1.1*] Passaram ainda pela rua um porco, e um carneiro, e um boi, aos quais ela desmagnou dizendo-lhes que não casava com eles porque eram feios e tinham vozes tão desagradáveis que metiam medo.
- [1.2.2] Finalmente passou um rato que, vendo tão formosa como bela carochinha, se apaixonou logo por ela e lhe propôs logo casamento: «carochinha, queres casar comigo?» «Então como é a tua fala?» «A minha fala, disse-lhe o rato, é esta: chiu, chiu, chiu...» «Ai, que bela voz que tu tens, quero sim, quero!»
- [1.3.1] Com grande entusiasmo e satisfação dos noivos e de suas famílias fez-se o casamento, que decorreu, como era de esperar, no meio de grande alegria e animação. Era a carochinha muito devota e crente em Deus, por isso que não havia missa nem festa de igreja a que ela não assistisse. Vai daí, no primeiro domingo logo a seguir ao casamento, ela, depois de se lavar, de se pentear, de se tocar devidamente e pôr perfume no cabelo e no lençinho que costumava meter na manga do vestido, quando saía, disse para o marido, o João Ratão (era este o seu nome) que se preparasse de chapéu alto de pêlo, de casaca e botas pretas, e foram ambos de braço dado à missa. Chegados à igreja, a carochinha notou que se tinha esquecido das luvas brancas e pediu ao João Ratão que fosse depressa a casa buscá-las, mas que não demorasse muito. Também lhe lembrou que não se assomasse à panela que estava ao lume a ferver, não fosse caso escorregarem-lhe os pés e cair dentro d'água. Depois de ouvir com muita atenção o recado e conselho da esposa, o João Ratão correu a casa a buscar as luvas.
- [1.3.2] Mas, guloso e desobediente como certos meninos, o João Ratão, depois de ter tirado duma das gavetas do toucador as lindas luvas brancas, rendadas e perfumadas da carochinha, não tendo mão em si, correu à cozinha a ver a panela que estava ao lume a ferver a bom ferver. Nela tinha a carochinha deitado a carne da galinha, a linguiça e o

toucinho para se cozerem. O maroto do João Ratão, rápido como o vento, trepou ao fogão e, com certo esforço, pois a panela estava muito quente, destapou-a. A água fervia em cachão, a bom ferver, e vai daí o cheiro a carne cozida era tão delicioso que fazia criar água na boca ainda aos menos gastrónomos, o que mais e mais espreitava o apetite devorador do João Ratão. Subindo com dificuldade até à borda da panela, pois estava muito quente, o nosso homem, olhando com seus olhinhos muito espertos e finos como os de um rato, já se vê, para dentro e para o fundo da panela, via surgir à superfície da água, para logo desaparecer e mergulhar até ao fundo, a linguiça, o toucinho e a carne da galinha. A tentação de João Ratão pela carne era grande e, quando o toucinho ou a linguiça surgiam à superfície da água a ferver, logo ele lhes atirava a patinha para a puxar para si. E tantas vezes repetiu a odisséia que, escorregando-lhe as patas, caiu na água a ferver.

- [1.3.3] Vendo, em sobressaltos, que o seu João Ratão já tardava, a carochinha, dando-lhe pancada o coração, decidiu tirar-se de dúvidas e correu a casa. Foi ao quarto, chamou pelo marido, e ele não respondeu. Foi à sala de visitas e à copa e à casa de banho, e nada de ver o marido. Por fim, foi à cozinha e, como visse a panela do jantar destapada, assomou-se a ela e verificou, com grande pesar seu, que o João Ratão estava morto e cozido dentro dela. Soltou um grande grito de desespero e, cheia de comoção, lamentava-se deste jeito: «Ai, meu João Ratão, cozido e assado no caldeirão! Ai, meu João Ratão, cozido e assado no caldeirão!»

[Manuel Joaquim DELGADO, *A etnografia e o folclore do Baixo-Alentejo*, Beja, Assembleia Distrital, 1985, 2ª ed., pp. 193-5; 1ª ed.: *Revista Ocidente*, 53 (236) pp. 154-6]

[V18] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Uma vez uma carochinha andava a varrer a casa e, ao varrê-la, achou debaixo da arca uma moeda de cinco tostões. Então ficou muito contente e deixou de varrer a casa.
- [1.1.3] E foi pôr-se à janela a cantar: «Quem quer casar com a carochinha Que está rica e é bonitinha?»
- [1.2.1.1] Vieram então muitos animais como candidatos. A prova que tinham de fazer para ser aceites era mostrar a voz. Veio o boi mas ela não quis.
- [1.2.1.2] [1.2.1.4] [1.2.1.5] [1.2.1.6] Veio o burro, depois o cão, o gato, o cavalo, mas ela não quis nenhum deles.
- [1.2.2] Veio por fim o rato. Ela gostou muito dele e aceitou-o para marido.
- [1.3.1] Então fizeram todos os preparativos para a festa. Ela comprou o vestido, vieram os convidados, preparou-se a boda e, tudo preparado, partiram para a igreja deixando o jantar já feito. Iam já no caminho quando a carochinha viu que se tinha esquecido do leque. Então o João Ratão, este era o nome do rato, voltou para casa para levar o leque.
- [1.3.2] Mas, como estava com fome, foi à panela dos feijões para comer. Coitado, desequilibrou-se e caiu dentro do caldeirão. Na igreja esperaram muito tempo e, como o João Ratão não aparecia, voltaram para casa.
- [1.3.3] Uma vez em casa não encontraram o João Ratão em lado nenhum e foram finalmente encontrá-lo cozido dentro do caldeirão. A festa acabou logo. A carochinha chorou muito. Todos se foram embora lamentando o João que morreu cozido e assado no caldeirão. E a carochinha voltou à sua vida normal a varrer a casa.

[Colectânea inédita do autor. Redigida por Joaquim Nazaré Domingues, estudante universitário, de Caldas da Rainha, em 1980]

[V19] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Uma vez, a carochinha andava a varrer a casa e encontrou cinco tostões no lixo.
- [1.1.2] E perguntou a si mesma o que havia de fazer com os cinco tostões.
- [1.1.3] Lembrou-se de comprar um enxoval para se casar. Foi para a janela dizer: «Quem quer casar com a carochinha Que é bonita e ...»
- [1.2.1.5*] Apareceu um gato: «Quero eu.» «Mostra a tua voz.» «Miau, miau.» «Não gosto da tua voz.»
- [1.2.1.4*] Depois veio o cão. A carocha pediu para lhe mostrar a voz. «Ão, ão, ão.» «Tu tens a voz muito feia.»
- [1.2.1.13] Depois viram mais animais e ela não gostou.
- [1.2.2] Veio também um ratinho. Ela pediu-lhe que mostrasse a voz. O rato fez hi, hi, hi. «Desta voz é que eu gosto. É muito bonitinha.»
- [1.3.1] Quando estavam a fazer o jantar ela esqueceu-se de alguma coisa e foi buscá-la enquanto o João Ratão ficou na cozinha.
- [1.3.2] Ele, sentindo o cheiro agradável vindo da panela, foi espreitar o que era. Mas tanto espreitou que lá dentro ficou.
- [1.3.3] Veio a carochinha e viu a panela destapada. Viu que estava lá o João Ratão. Ficou triste e começou a chorar: «Ai, João Ratão, / Mais cozido que o feijão!»

[Colectânea inédita do autor. Redigida por Alberto Palhau, estudante, de Miranda, em 1980]

[V20] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha, muito bonitinha, que andava a varrer a casa. Depois, quando andava a varrer a casa, encontrou cinco tostões.
- [1.1.2] Depois pôs-se a pensar o que é que havia de fazer com a moeda. «Vou comprar rebuçado. Ah, rebuçados não que fazem mal aos dentes.» Então foi ter com a mãe e perguntou-lhe: O mãe, o que é que devo fazer com os cinco tostões que eu achei?» «Olha, filhinha, vai à loja do Ti Zé André e compra rendinhas e fitinhas para te pores à janela muito enfeitadinha para ver quem quer casar contigo.
- [1.1.3] A carochinha assim fez e pôs-se à janela. Então ia dizendo: «Quem quer casar com a carochinha / Que é tão boazinha e jeitosinha?!»
- [1.2.1.5] Nisto passou um gato: «miau, miau, quero eu, quero eu.» «Não, tu não que tens as unhas muito afiadas e depois arranhas os nossos meninos.»
- [1.2.1.4*] Depois passou um cão: «ão, ão, quero eu.» «Não, tu não. Tens a voz muito forte, depois assustas os nossos meninos.»
- [1.2.1.2*] Depois passou um burro: «ion, ion, quero eu.» «Não, tu não, que és muito grande. Deitas a casa abaixo e cai em cima dos nossos meninos.»
- [1.2.2] Depois passou um rato: «quí, qui, quero eu.» «Ah, tu sim, tens a voz doce e és pequenino, não vais fazer mal aos nossos meninos.»
- [1.3.1] Então casaram o João Ratão e a carochinha. Um dia a carochinha foi às compras e deixou a panela com as papas ao lume e disse ao João Ratão: «O João, eu vou às compras à loja e tu fica cá em casa a tomar conta dos meninos.»
- [1.3.2] A carochinha foi-se embora e o João Ratão que era muito guloso, foi à cozinha, destapou a panela, mas como era pequenino teve de se pôr no bordo. Quando se ia a debruçar para provar as papas, escorregou-lhe um pé e, catrapum, para dentro do caldeirão.
- [1.3.3] A carochinha, quando chegou a casa, foi à procura do João mas não o encontrou. Então começou aos gritos: O João Ratão, ó João Ratão, e entrou na cozinha. Viu a

panela destapada, foi lá e viu o coitadinho do João Ratão lá dentro. Então começou a chorar e a dizer: «Ai o meu João Ratão, o meu rico, cozido e assado no caldeirão.»

[Colectânea inédita do autor. Redigida por Eulálio Pereira Figueira, estudante universitário, da Marinha Grande, em 1980]

[V21] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Um dia a carochinha encontrou cinco tostões quando varria a cozinha.
- [1.1.2] «Que vou eu fazer com estes cinco tostões», perguntou-se. «Já sei, vou comprar rebuçados pois é coisa muito fina. Não isso não faço pois é ser gulosa.» Como não sabia que fazer resolveu perguntar à vizinha; «O vizinha, que hei-de eu fazer destes cinco tostões que encontrei quando varria a cozinha?» «Olha, vai comprar rendas e fitas, enfeita-te e põe-te à janela, pode ser que alguém queira casar contigo.
- [1.1.3] A carochinha assim fez. E toda catita sentou-se à janela: «Quem quer casar com a carochinha Que é bonita e formosinha?»
- [1.2.1.2] «Quero eu», disse o burro. «Sim mas primeiro mostra-me o som da tua voz.» «Ion, ion, ion, ion.» «Ah, tu não, tens uma voz tão forte que me acordarias a mim e aos meninos de noite. Quem quer casar com a carochinha Que é bonita e formosinha?»
- [1.2.1.4] «Quero eu», disse o cão. «Sim mas primeiro mostra-me o som da tua voz.» «Ão, ão, ão, ão.» «Ah, tu não, tens uma voz tão alta que me acordarias a mim e aos meninos de noite. Quem quer casar com a carochinha Que é bonita e formosinha?»
- [1.2.1.5] «Quero eu», disse o gato. «Sim mas primeiro mostra-me o som da tua voz.» «Miau, miau, miau, miau.» «Ah, tu não, tens uma voz tão penetrante que me acordarias a mim e aos meninos de noite. Quem quer casar com a carochinha Que é bonita e formosinha?»
- [1.2.2] «Quero eu», disse o ratinho. «Sim mas primeiro mostra-me o som da tua voz.» «I, i, i, i.» «Ah, tu sim, tens uma voz tão fininha que não perturbará nem a mim nem aos meninos de noite.»
- [1.3.1] Viva a carochinha e o João Ratão, viva a carochinha e o João Ratão, viva, viva. Algum tempo depois a carochinha foi à missa e deixou o João Ratão em casa a guardar os meninos bem como a panela com os feijões ao lume.
- [1.3.2] Como João era guloso resolveu ir logo banquetear-se. Como não podia chegar dentro do tacho, encarrapitou-se na beira mas, ai que desgraça, a panela estava oleada, João Ratão desequilibrou-se e caiu dentro dela.
- [1.3.3] Quando a carochinha chegou e deu pela falta dele, começou a procurá-lo meio assustada. O João, ó João? João, ão, ão, ão. Mas ele não respondia. Meio intrigada resolveu ir comer sozinha. Mas, ao mexer o feijão, que viu a nossa carochinha? «Ai o meu rico João Ratão Está mais cozido que o feijão.»

[Colectânea inédita do autor. Redigida por José Manuel Leite Teixeira, estudante universitário, de Cabeceiras de Basto, em 1980]

[V22] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Certo dia a carochinha achou cinco réis varrendo a cozinha.
- [1.1.3] Comprou rendas e fitinhas, pôs-se à janela toda enfeitadinha. E dizia: «Quem quer casar com a carochinha Que é rica e bonitinha.»
- [1.2.1.4] Nisto passa um cão, todo pimpão, e diz: «Quero eu.» «Ora então mostra-me lá a tua voz.» «Ão, ão, ão.» «Oh, não, Deus me livre. Tens uma voz muito feia. Podes acordar-

me e aos meus meninos de noite. Quem quer casar com a carochinha Que é rica e bonitinha.»

- [1.2.1.5] Passa um gato e responde ao anúncio: «Quero eu.» «Mostra-me lá a tua voz.» «Miau, miau, miau.» «Ui, não, tens uma voz muito feia e podes acordar-me e aos meus meninos de noite.» Depois continuou a perguntar: «Quem quer casar com a carochinha / Que é rica e bonitinha.»
- [1.2.1.1*] Passa também um boi e atreveu-se: «Quero eu.» «Mostra-me lá a tua voz.» «Mu, mu, mu» «Não, não quero, tens uma voz muito feia e podes acordar-me e aos meus meninos de noite. Quem quer casar com a carochinha / Que é rica e bonitinha.»
- [1.2.2] Um ratinho que passa tenta a sua sorte: «Quero eu.» «Mostra-me então a tua voz.» «Hi, hi, hi» «Ah, tu sim, tens uma voz meiga e bonita. Casaremos e seremos felizes.»
- [1.3.1] carochinha vai às compras e deixa João Ratão a cuidar da cozinha.
- [1.3.2] Dá voltas e mais voltas à panela e, como era lambão, quer experimentar. Mas, zás catrapum...
- [1.3.3] Chega a carochinha, procura João Ratão e encontra-o no caldeirão. carochinha desmaiou. Os outros tomando conhecimento da sua desgraça comentavam: «Coitada da carochinha / Que achou cinco réis / Varrendo a cozinha / E ficou sem o João Ratão. / Coitado do João Ratão / Que casou com a carochinha / E no dia da sua boda / Ficou cozido e assado no caldeirão.»

[Colectânea inédita do autor. Contada em 1980 por Ana Cristina, 10 anos, do Alto do Montijo, Lisboa e transcrita por João de Deus Costa Jorge, estudante universitário]

[V23] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma linda carochinha que gostava muito de ter a sua casinha muito bem arrumadinha. Um dia andava a carochinha de avental, toda atarefada, a varrer a cozinha, quando viu num cantinho uma coisinha a brilhar, a brilhar... Com a vassoura puxou o que estava a brilhar e ficou toda admirada: tinha achado uma moeda de cinco tostões.
- [1.1.2] A carochinha ficou tão contente que nem sabia o que havia de fazer. Pensou, pensou
- [1.1.3] e foi a correr à loja do Tio Joaquim comprar laços, fitas e rendas para se enfeitar. No fim de estar toda bonita foi pôr-se a uma janela e dizia: «Quem quer casar com a carochinha Que é bonita e formosinha?»
- [1.2.1.4] Ia um cão a passar e ouvindo a carochinha dizer aquilo respondeu todo contente: «Quero eu, quero eu.» «Tu és bonzinho?», perguntou-lhe a carochinha. «Sou.» «E tu depois gostas de me ajudar?» «Gosto», respondeu, abanando o rabo. «E diz-me lá como é a tua fala.» «Ao, ao, ao», fez ele. «Ai, que susto me pregaste, até pensei que me ia cair a janela em cima! Tens uma voz muito forte, não quero.» O cãozito ficou todo triste e a carochinha continuou: «Quem quer casar com a carochinha / Que é bonita e formosinha?»
- [1.2.1.10] «Quero eu, quero eu» «Quem foi que falou? És tão pequenino que nem te vejo!...» «Sou eu, sou eu», disse o grilinho. «És muito pequeno, depois não me podias sequer ajudar. Não te quero.» E o grilo lá seguiu. E a carochinha não desanimava: «Quem quer casar com a carochinha / Que é bonita e formosinha?»
- [1.2.2] E... de mãos nos bolsos, todo contente, lá vinha o João Ratão. Ouvindo a carochinha parou debaixo da janela e disse-lhe: «Eu sou o João Ratão / Bonito e sabichão. Gosto de brincar, / De comer bom queijo / E de saltitar. / Sei fazer de tudo: / Sei roer os troncos / Sei fugir dos gatos / E ajudar no que for preciso.» A carochinha até ficou

sem fala: estava encantada. E perguntou-lhe: «Queres casar comigo?» «Quero, quero», disse o João Ratão.

- [1.3.1] E num dia muito bonito, o João Ratão, de cartola, e a carochinha, cheia de flores, foram-se casar. E viviam numa casa muito bonitinha. Certo dia andavam no bosque a apanhar flores quando, de repente, D. Carocha se lembrou de que o almoço tinha ficado ao lume e já devia estar cozido. E disse a seu marido João Ratão: «Vais a casa tirar a panela do lume que já deve estar pronto, sim?» «Sim», disse ele.
- [1.3.2] Lá foi todo contente cantarolando: «Eu sou o João Ratão / Bonito e sabichão / Que gosta de coisas boas.» Entrou em casa e foi à cozinha. Cheirava-lhe tão bem, tão bem que se não aguentou. Subiu para o banco, destapou a panela, debruçou-se, debruçou-se e, tumba, caiu lá dentro.
- [1.3.3] A carochinha voltou e vinha mostrar as flores que tinha apanhado. Entrou em casa e chamou: «João Ratão, João Ratão!», e nada. Correu tudo, e nada. Começou a ficar aflita: «onde se teria metido o meu João Ratão?» Mas de repente a carochinha lembrou-se que o João Ratão era muito guloso. Foi à cozinha, subiu ao banco, espreitou para a panela e lá estava ele todo cozidinho. Ficou tão desolada que só chorava e dizia: «Ai o meu João Ratão / Que era tão guloso / E caiu no caldeirão!»

[Colectânea inédita do autor. Redigida por Maria Gabriela Santos, 21 anos, estudante (2.º ano do curso compl.), de Mação, em 1980]

[V24] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Ao varrer a casa a carochinha achou cinco tostões.
- [1.1.3] Com tão grande quantidade de dinheiro foi comprar enfeites e pôs-se na janela a apregoar: «Quem quer casar com a carochinha Que é bonita e formosinha?»
- [1.2.1.13] «Quero eu.» «Que feio!» E assim, arranjando desculpas, foi rejeitando os candidatos
- [1.2.2] até que apareceu o príncipe encantado, o sr. Dr. Rato.
- [1.3.1] Depois de engatados, segue-se a preparação para o casamento. carochinha veste-se impecavelmente enquanto João Ratão dá uma espreitadela à panela de feijão que cheirava muito bem.
- [1.3.2] E acontece a tragédia: João Ratão cai dentro da panela do feijão.
- [1.3.3] Seguem-se as lastimações da carochinha: «Ai, o meu João Ratão, / Mais cozido que o feijão! / Ai, o meu João Ratão, / Mais cozido que o feijão!»

[Colectânea inédita do autor. Redigida por Nicolas Fernandes de Jesus, estudante universitário, da Madeira, em 1980]

[V25] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que andava a varrer a cozinha e encontrou cinco tostões.
- [1.1.2] Depois começou a pensar que fazer com o dinheiro. Pensou, pensou, e resolveu comprar fitas e rendas para fazer um vestido bonito e se casar.
- [1.1.3] Foi comprar as rendas, as fitas e os laços, fez o vestido e pôs-se na janela a gritar: «Quem quer casar com a carochinha Que é bonita e formosinha?»
- [1.2.1.2] Passou um burro que disse: «Quero eu, quero eu.» Perguntou-lhe a carochinha: «Como é a tua voz?» «Ion, ion», fez o burro. «Não, não, que assustas os meus filhinhos de noite. O burro foi embora e a carochinha outra vez: «Quem quer casar com a carochinha / Que é bonita e formosinha?»

- [1.2.1.4] Passou um cão que disse: «Quero eu, quero eu.» «Como é a tua voz?» «Ão, ão, ão.» «Não, não, que assustas os meus filhinhos de noite.» E a carochinha gritou mais uma vez: «Quem quer casar com a carochinha / Que é bonita e formosinha?»
- [1.2.1.5] Passou um gato que disse: «Quero eu, quero eu.» «Como é a tua voz?» «Miau, miau, miau.» «Não, que assustas os meus filhinhos de noite.» E a carochinha mais uma vez gritou: «Quem quer casar com a carochinha / Que é bonita e formosinha?»
- [1.2.2] «Quero eu, quero eu», disse um ratinho muito bonito que passou. «Como é a tua voz?» «Hi, hi, hi.» «Tu sim, tens uma voz bonita, não assustas os meus filhinhos de noite.»
- [1.3.1] Foi o casamento. Uma noite ao jantar a carochinha fez uma grande panela de feijão que cheirava muito bem.
- [1.3.2] O João Ratão que era curioso foi espreitar para dentro do caldeirão e caiu lá para dentro.
- [1.3.3] Gritava depois a carochinha: «Ai o meu pobre João Ratão / Cozido e assado no caldeirão.»

[Colectânea inédita do autor. Contada por Maria José Júlio, 19 anos, estudante (7º ano), do Alentejo, em 1981]

[V26] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que andava a varrer a cozinha e achou cinco réis.
- [1.1.3] Ficou toda contente, arranjou-se, vestiu o seu melhor vestido e foi para a janela cantarolar: «Quem quer casar com a carochinha / Que é rica e bonitinha?»
- [1.2.1.1] «Quero eu», disse o boi, «muuuuuu, muuuuu.» «Ai não, que tens a voz muito feia e és grande. Quem quer casar com a carochinha / Que é rica e bonitinha?»
- [1.2.1.4] «Eu, eu», disse o cão, «ão, ão, ão.» «Não, tens a voz muito feia e não te percebo. Quem quer casar com a carochinha / Que é rica e bonitinha?»
- [1.2.1.9] «Eu quero», disse o pato, «quá, quá, quáaa.» «Não gosto de ti, tens uma voz muito feia. Quem quer casar com a carochinha / Que é rica e bonitinha?»
- [1.2.1.5*] «Quero eu», disse o gato, «miau, miauuu.» «Não gosto de ti, a tua voz é feia e depois só comes peixe. Quem quer casar com a carochinha / Que é bonitinha / E achou cinco réis a varrer a cozinha?»
- [1.2.2] «Mas quero eu», disse o rato, «hiii, hiii.» «Gosto da tua voz. Como te chamas? O que comes, João Ratão?» «Gosto muito de queijo, mas como de tudo.»
- [1.3.1] Prepararam o casamento, convidaram os amigos do João Ratão e da carochinha. A caminho da igreja: «Esqueci-me das luvas», disse a carochinha. «Eu vou buscá-las. Onde estão?» «Estão em cima da cama; mas tem cuidado, não vás à cozinha.»
- [1.3.2] O João Ratão foi e quando entrou em casa vinha um cheirinho que ele não resistiu. Entrou, foi espreitar o cozinhado e caiu dentro do caldeirão.
- [1.3.3] Passado muito tempo a carochinha foi à procura do noivo, procurou por todo o lado e não o encontrou. Foi à cozinha: «Ai o meu querido João Ratão / Cozido e assado no caldeirão»

[Colectânea inédita do autor. Contada por Maria Joaquina Pires, de 75 anos, 4º classe, em Lisboa, originária de Trás-os-Montes, em 1981]

[V27] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha pretinha, bonitinha e pequenina que um dia resolveu casar.
- [1.1.3] E então foi pôr-se à janela para ver qual o noivo que escolheria. Passavam muitos bichinhos e ela dizia: «Quem quer casar com a carochinha / Que é bonita e engraçadinha?»
- [1.2.1.2] Vem um burro e diz: «Hum, hum, quero eu, quero eu.» E a carochinha perguntou: «Como fazes de noite?» «Hum, hum, hum.» «Ai, não, não, que me fazes muitas dores na minha cabecinha.»
- [1.2.1.4] Depois passou um cão e ela sempre a dizer: «Quem quer casar com a carochinha / Que é bonita e engraçadinha?» «Quero eu, quero eu.» «E como fazes de noite?» «Ao, ao.» «Ai, não, contigo não que me fazes muitas dores na minha cabecinha.»
- [1.2.2] Passou então um rato muito pequenino, muito bonito, com um lacinho ao pescoço. E a carochinha perguntou de novo: «Quem quer casar com a carochinha / Que é bonita e engraçadinha?» «Quero eu, quero eu, minha carochinha.» «E como fazes de noite?» «Hi, hi.» «Como te chamas?» «João Ratão.» A carochinha gostou muito do ratinho e disse: «Então vamos casar.»
- [1.3.1] Então casaram, o João Ratão com um chapéu alto e um laço ao pescoço, a carochinha com um ramo de flores na mão. Um dia, viviam muito felizes, a carochinha foi à missa e antes de sair de casa disse: «João Ratão, toma conta da panela que está ao lume, mas tem cuidado não te vás queimar.»
- [1.3.2] O ratinho que era guloso, quando a panela começou a cheirar muito bem, foi junto ao lume, destapou o caldeirão e começou a mexer; e cada vez cheirava melhor. Então o João Ratão resolveu saltar para a borda da panela para provar a sopa tão bem cheirosa. Mas desequilibrou-se e... trucas! caiu dentro do caldeirão. Ele bem gritava e chorava, mas a carochinha não estava lá.
- [1.3.3] Nisto a carochinha entra em casa e chama: «João Ratão, João Ratão.» Como ninguém respondia, a carochinha começou a procurá-lo por toda a casa. Então, quando chega à cozinha, vê a panela destapada e o João Ratão dentro do caldeirão. Desata a chorar soluçando e gritando: «Ai o meu rico João Ratão / Assado e cozido no caldeirão! Ai o meu rico João Ratão / Assado e cozido no caldeirão!»

[Colectânea inédita do autor. Contada por Maria Manuela, ca. 45 anos, assistente social, Lisboa, em 1981]

[V28] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha, bonita e coradinha que um dia resolveu casar.
- [1.1.3] Foi para a janela e gritava: «Quem quer casar com a carochinha?»
- [1.2.1.13] Passaram vários animais de que ela não gostou
- [1.2.2] até que passou um ratinho de laço e cartola que agradou à carochinha.
- [1.3.1] Casaram-se encantados. O rato entra em casa enquanto a carochinha se apressa a preparar um acepipe bem cheiroso e apetitoso.
- [1.3.2] E o rato, atraído pelo cheiro, meteu o focinho na panela.
- [1.3.3] Qual não é o espanto da carochinha quando o ratinho se desequilibrou e caiu dentro da panela. Nessa altura ela gritou: «Ai o meu ratinho assado e cozido no caldeirão.»

[Colectânea inédita do autor. Contada em Lisboa, por Baltazar António, de 45 anos, de Trás-os-Montes, em 1981]

[V29] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que encontrou cinco réis ao varrer a cozinha.
- [1.1.2] Pensou que já tinha dinheiro suficiente para se casar.
- [1.1.3] Arranjou-se e foi para a janela dizendo: «Quem quer casar com a carochinha Que é bondosa e bonitinha?»
- [1.2.1.4] Passou um cão e disse; «Quero-vos eu.» «Qual a tua fala e que comes tu?» «Ão, ão, ão, e como o que o céu me deu.» «A ti, cão, não te quero, / Melhor marido espero.»
- [1.2.1.5, 1.2.1.2*] Passou ainda um gato e um burro, mas ela fez as mesmas perguntas e também os não quis.
- [1.2.2] Depois passou um rato: «Quero-vos eu.» «Qual a tua fala e que comes tu?» «Chi, chi, chi, e o bom é meu.» «A ti, ó rato, quero eu.»
- [1.3.1] Iniciaram os preparativos para o casamento e, quando estavam já na igreja, a carochinha viu que se tinha esquecido do leque: «carochinha sem leque / O que não dirão, / Vai-me por ele / Meu João Ratão.» O João Ratão foi buscar o leque a casa,
- [1.3.2] mas ele era muito guloso e, quando lá chegou, cheirou-lhe muito bem. Eram os feijões a cozerem no caldeirão para o almoço. Ele quis provar, meteu o pé, meteu a mão, caiu lá dentro o João Ratão.
- [1.3.3] Como se demorava a carochinha foi procurá-lo e, depois de muitas voltas, encontrou-o no caldeirão. Então, chorando muito dizia: «Ai, meu homem, meu João Ratão, / Cozido e assado no caldeirão.»

[Colectânea inédita do autor. Redigida por D. Isabel Andrade Curral, 61 anos, instrução primária, doméstica, da Guarda, em 1981]

[V30] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Certo dia andava a carochinha a varrer a sua cozinha quando, de repente, encontrou uma moeda de cinco réis.
- [1.1.2] Vendo-se tão rica, pôs-se a pensar em que havia de aplicar tanto dinheiro.
- [1.1.3] Resolveu finalmente comprar umas roupas bonitas e pôr-se à janela, dizendo: «Quem quer casar com a carochinha / Que é tão linda e engraçadinha / E encontrou cinco réis / Ao varrer a cozinha?»
- [1.2.1.9] Logo se aproximou um pato que respondeu: «Quero eu, quero eu.» «Então mostra-me como falas.» «Quém, quem, quem.» «Não, a ti não te quero. Tens uma voz muito feia e depois acordavas os meus filhinhos de noite.» De novo a carochinha perguntou: «Quem quer casar com a carochinha / Que é tão linda e engraçadinha / E encontrou cinco réis / Ao varrer a cozinha?»
- [1.2.1.5*] Vem um gato, todo dengoso, que diz: «Quero eu, quero eu.» «E tu como falas.» «Eu digo: miau, miau.» «Não, também não te quero. Não gosto da tua voz nem do teu pelo molhado.» De novo a carochinha voltou a chamar: «Quem quer casar com a carochinha / Que é tão linda e engraçadinha / E encontrou cinco réis / Ao varrer a cozinha?»
- [1.2.1.4*] Desta vez chega um cão muito emproado.» «Caso eu, caso eu, e a minha voz é au, au, au.» «Ai, não te quero. Além de seres grande e peludo, és muito vaidoso.»
- [1.2.2] Estava já a carochinha muito triste porque não aparecia ninguém com as qualidades que ela exigia quando, de repente, vê chegar um bichinho apressado que lhe diz: «Eu sou o João Ratão e digo hi, hi, hi.» A carochinha, toda contente, admirou a linda voz e a delicadeza do ratinho e, como o achasse tão meigo e bonzinho, disse-lhe: «amanhã mesmo nos casaremos.»

- [1.3.1] No dia do casamento, iam já os noivos a meio do caminho para a igreja quando a carochinha se lembrou que tinha esquecido as luvas em casa. Logo o João Ratão se prontificou a ir a casa buscar-lhas.
- [1.3.2] Mas, quando ia já de volta com as luvas da sua noiva, sentiu um cheirinho tentador vindo da cozinha. Pensou que não faria mal se fosse só espreitar o que era o almoço. E assim, ao aproximar-se do caldeirão, tanto se debruçou que caiu todo inteirinho dentro dos feijões.
- [1.3.3] Vendo a carochinha que o seu noivo já se demorava muito, foi ver o que se passava. Deu a volta a todos os cantos da casa e acabou por encontrar o seu querido ratinho na panela dos feijões. Logo se pôs a carochinha a chorar: «Ai, meu rico João Ratão / Que ficou assado e cozido no caldeirão.»

[Colectânea inédita do autor. Redigida por Maria Margarida Vilhena de Carvalho, estudante universitária, de Lisboa, em 1981]

[V31] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha, muito engraçadinha que vivia sozinha e era muito pobre, mas muito asseada. Um dia, andando a fazer as suas limpezas matinais, encontrou uma moeda no canto da cozinha, muito escondida, muito puída do tempo, mas ela lá estava. A carochinha tremeu de alegria, apanhou-a, dobrou-a [sic] na mão.
- [1.1.2] E pôs-se a pensar em que dela iria fazer. E, como era muito vaidosa, resolveu que ia à loja comprar fitas e bordados para ser engraçadinha mas também bonitinha.
- [1.1.3] E a seguir, que fazer? Pôs-se à janela para que a admirassem e para arranjar um marido que com ela quisesse casar.
- [1.2.1.4] O primeiro a passar foi o cão. «Quem quer casar com a carochinha / Que é tão bonita e engraçadinha.» «Quero eu, disse o cão.» «Como é a tua fala?» «Ão, ão, ão. «Hum, que voz tão feia, não te quero, que acordavas os meninos de noite.»
- [1.2.1.2*] «Quem quer casar com a carochinha / Que é tão bonita e engraçadinha.» «Quero eu», responde o burro. «Como é que tu falas?» O burro abriu a boca e emitiu um som tão medonho que a carochinha, medrosa, fechou a janela. Mas...
- [1.2.2] «Quem quer casar com a carochinha / Que é tão bonita e engraçadinha.» «Quero eu», responde um ratinho. «Como é que tu falas?» «Ih, ih, ih.» «Oh, que voz tão agradável, responde a carochinha, tu não me acordas os meninos. Entra que eu quero casar contigo.»
- [1.3.1] O ratinho, todo contente entrou e viu a carochinha a enfeitar-se toda para irem para a igreja. E saíram. Mas com a pressa a carochinha esqueceu-se das luvas. «Oh, esqueci-me das luvas.» «Não te importes que eu vou-tas buscar», responde o João Ratão, que era assim o nome do nosso ratinho. E dito isto pôs-se todo pronto e dirigiu-se à casa da carochinha.
- [1.3.2] Mas quando entrou sentiu o cheiro de algo apetitoso e quente e foi à cozinha. O cheiro era tão agradável que chegou mais à frente, só mais um bocadinho e... pum, caiu lá dentro.
- [1.3.3] Pobre do João Ratão que, por ser guloso, ficou frito e assado na caldeirão.

[Colectânea inédita do autor. Redigida por Maria Cristina Pessoa, estudante universitária, de Lisboa, em 1982]

[V32] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Certa ocasião, enquanto a carochinha varria a cozinha, encontrou cinco réis.
- [1.1.2] Imediatamente foi perguntar à mãe o que devia fazer com eles. Ela aconselhou-a a comprar fitas e rendas.
- [1.1.3] E, como nestas histórias a inflação não existe, pôde comprar uma série de enfeites que a deveriam ajudar na difícil tarefa de pescar um marido. Pôs-se à janela
- [1.2.1.13] e foi interpelando sucessivamente vários animais perguntando-lhes se por acaso não queriam casar com ela. Mas como era romântica, não gostou das suas vozes e acabou por rejeitá-los.
- [1.2.2] Até que surgiu ao fundo da rua um rato. Chamava-se João Ratão. Foi amor à primeira vista.
- [1.3.1] Mais tarde João Ratão diria: cheguei, vi e casei.
- [1.3.2] A partir daqui as opiniões dividem-se. Há quem diga que o João acabou por morrer logo no dia do casamento depois de ter caído à panela onde a carochinha preparava o banquete nupcial.
- [1.3.4*] Mas há quem negue este facto achando que eles viveram muitos anos e tiveram muitos filhos e que esta história foi uma calúnia vergonhosa inventada pelos animais que a carochinha rejeitara. Não seria mais do que o resultado das dores de cotovelo de amorosos rejeitados e sem qualquer realidade histórica.

[Colectânea inédita do autor. Redigida por David, estudante universitário,
em 1980]

[V33] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que era bonita e formosinha. Quando andava a varrer a casa encontrou cinco reisinhos.
- [1.1.3] Ficou muito contente e foi logo comprar fitas e laços para se enfeitar e de seguida foi pôr-se à janela e começou a dizer: «Quem quer casar com a carochinha / Que é tão bonita e formosinha?»
- [1.2.1.2] Passou por ali um burro e disse: «Quero eu, quero eu, quero eu.» «Deixa lá ouvir a tua voz!» «Hin-hon, hin-hon, hin-hon.» «Ai, vai-te embora, vai-te embora, que fazes muito barulho aos meus ouvidinhos.» Ela voltou a dizer: «Quem quer casar com a carochinha / Que é tão bonita e formosinha?»
- [1.2.1.4] Passou a seguir um cão e disse: «Quero eu, quero eu, quero eu.» «Deixa lá ouvir a tua voz!», disse ela. «Ao, ao, ao, ao.» «Ai, vai-te embora, vai-te embora, que fazes muito barulho aos meus ouvidinhos»
- [1.2.1.5, 1.2.1.9] Passou depois um gato e de seguida um galo e a pergunta era sempre a mesma e mal os animais mostravam a voz respondia-lhes que faziam muito barulho aos seus ouvidinhos.
- [1.2.2] Até que por fim apareceu um rato e, quando a carochinha lhe disse para deixar ouvir a sua voz, ele respondeu: «Hi, hi, hi, hi.» Ela respondeu: «És tu mesmo com quem me quero casar.»
- [1.3.1] Combinaram o casamento, vestiram-se todos para a boda e foram todos para a igreja. Mas a certa altura a carochinha ficou muito aflita porque se tinha esquecido do livro de missa em casa. Então o noivo que era o João Ratão ofereceu-se para lho ir buscar.
- [1.3.2] Porém, ao chegar a casa, cheirou-lhe muito bem, pois na cozinha tinha ficado a preparar-se a sopa da boda. E o João Ratão que era muito guloso e estava cheio de

fome, não resistiu a ir espreitar e provar. Subiu a uma cadeira, chegou ao fogão, depois trepou ao caldeirão mas escorregou e caiu dentro do caldeirão.

- [1.3.3] A carochinha, na igreja, já estava farta de esperar e resolveu voltar a casa para ver o que tinha acontecido. Qual não foi o seu espanto quando olhou para o caldeirão e viu o João Ratão a boiar na panela do feijão. E começou a gritar: «Ai o meu João Ratão que morreu afogado no caldeirão.» E assim acabou a história da carochinha e do João Ratão.

[Colectânea inédita do autor. Redigida por D. Maria Isabel Cortes Alçada Cardoso, em Lisboa, em 1983]

[V34] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que achou cinco réis a varrer a cozinha.
- [1.1.3] E pôs-se à janela a ver quem queria casar com ela: «Quem quer casar com a carochinha Que é tão bondosa e bonitinha?»
- [1.2.1.3] Passou o porco. E a carochinha: «Que comes tu?» «O que me dão.» «Qual é a tua voz?» «Rum... rum... rum.» «Vai-te que a tua voz é feia e acordas os meus filhinhos de noite.»
- [1.2.1.5] Passou o gato. E a carochinha: «Que comes tu?» «Ratos e espinhas» «Qual é a tua voz?» «Miau... miau... miau...» «Vai-te que a tua voz é feia e acordas de noite os meus filhinhos.»
- [1.2.2] Passou o rato aos saltos. A carochinha: «Que comes tu?» «De tudo o que é bom e melhor, queijo e chouriço.» «Qual é a tua voz?» «Hi...hi... hi...» A carochinha sorrindo e esfregando as mãos diz: «É bela a tua voz!»
- [1.3.1] E prepararam o casamento. A carochinha toda vestida de branco e João Ratão de fraque preto, dirigiram-se à igreja. Mas aí... logo à entrada a carochinha notou que se tinha esquecido das luvas e o João Ratão ofereceu-se para as ir buscar.
- [1.3.2] Ao entrar em casa, notou, vindo da cozinha, um cheirinho a feijoadade de chouriço e toucinho que o fez esquecer as luvas e o casamento. Devagarinho foi-se à cozinha para aí provar um bocadinho. Meteu um pé, meteu uma mão e lá caiu o João Ratão.
- [1.3.3] A carochinha, ao ver tanta demora, ficou muito admirada e correu para a casa muito apressada. E qual não foi o seu espanto... Foi-se à janela a gritar: «Ai o meu amor, meu João Ratão / Cozido e assado dentro do caldeirão.» Inconsolável, despiu o fato de noivado e para sempre se vestiu de preto. Historinha, historinha, acabou.

[Colectânea inédita do autor. Redigida por D. Felicidade Freitas, 54 anos, educadora infantil, Ilha da Madeira, em 1984]

[V35] A FORMIGUINHA E O JOÃO RATÃO

- [1.1.1] Era uma vez uma formiguinha que estava varrendo a sua casinha. Ficou contente pois encontrou um tostão debaixo da cadeirinha.
- [1.1.3] Se foi logo à loja e comprou tudo o que a fizesse mais formosa. Se pôs à janela
- [1.2.13] e passaram muitos bichos que queriam casar com ela.
- [1.2.2] Mas nenhum foi eleito pelo seu coração pois só gostou do João Ratão.
- [1.3.2] Mas ele era um guloso e morreu queimado num caldeirão.
- [1.3.3] A formiguinha, chorando, dizia baixinho: pobrezinho do meu ratinho, morreu queimado por ser gulosinho.

[Contada pela Sr.^a D. Maria Águeda Tereno. Editada por: Manuel Joaquim DELGADO, *A linguagem popular do Baixo Alentejo e o dialecto barranquenho, Estudo etnofilológico*, Beja, Assembleia Distrital de Beja, 1983, 2.^a ed., p. 428]

[V36] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que vivia na sua casa. Era uma carochinha muito bonita, mas ela, a carochinha, queria-se casar. E ela estava um dia a varrer a sua casa muito contente, que ela era muito limpa, muito espanejada. Com as suas janelas abertas e a varrer a casa. Achou cinco réis.
- [1.1.3] E ela ficou muito contente. E ela disse: «Ó! [...] estou rica.» E pôs-se à janela a cantar: «Quem quer, quem quer casar com a carochinha, que é muito rica e além disso é bonitinha?»
- [1.2.1.3] Nisto passou um porco. O porco disse: «Eu quero casar contigo.» Ela diz: «Queres? Tu que é que fazes?» Ele disse: «Eu não faço nada.» E ela diz: «Não fazes nada? Tu como é que tu comes?» Ele diz: «Ó! [...] Eu vivo. Estou num curral, onde me botam comida para eu comer. Como e durmo. Não faço nada.» E ela diz: «Tens uma rica vida. Tu sabes cantar? E ele disse: «Sei.» «Canta lá para eu ouvir. E ele vai, começou: «Ó, hi, ó, hi, ó...» E ela disse: «Ah, credo, não gosto, não. Uma cantiga muito feia. [...] Ah, não quero. Vai-te embora.» E ela continuou outra vez a cantar: «Quem quer, quem quer casar com a carochinha, que é muito rica e além disso é bonitinha?»
- [1.2.1.1] Nisto passou um boi. E o boi disse que queria casar com ela. E ela disse: «E o que é que fazes?» Ele disse: «Ó, faço várias coisas. Trabalho nos campos, [...] acarto carros com trigo e com milho e com coisas.» E ela diz: «Ó, tens um trabalho pesado.» Ele diz: «Pois tenho.» E ela disse: «Mas estás contente com ele?» E ele disse: «Estou. [...] Queres casar comigo?» E ela disse: «Eu gostava de casar contigo.» Ela disse: «Sabes cantar?» Que ela gostava muito era de que soubessem cantar bem. [...] E ele diz: «Eu sei.» «Canta-me lá uma cantiga, que é para eu ouvir.» Ele começou: «Muu, Muu» E ela disse: «Ah, credo, não gosto. É uma voz muito feia. [...] Não gosto. Vai-te embora. Quero outra cantiga. Não gosto disso. Cantas muito mal. [...]» Ele vai, foi-se embora. E ela continuou por dentro a arranjar a sua casa, a varrer e a limpar. E de vez em quando ia à janela para sempre anunciar que ela queria-se casar: «Quem quer, quem quer casar com a carochinha, que é muito rica e além disso é bonitinha?»
- [1.2.1.4] Nisto passou um cão. E o cão [...] disse: «Olha, eu quero casar contigo.» E ela diz: «Tu queres casar comigo? Que é que ti fazes?» Ele diz: «Eu não faço nada. Ando por aí.» E ela disse: «Ó, tens uma rica vida.» «Como, durmo, não trabalho.» E ela diz: «E sabes cantar?» E ele diz: «Sei.» «O que é? Canta lá para eu ouvir.» E ele começou: «Bau, bau, bau, bau.» Ela disse: «Ah, não gosto. [...] É uma cantiga muito feia. [...] Não quero cantigas assim. Gosto de uma cantiga mais bonita. Não gosto disso. [...] Quero uma cantiga mais bonita.» E ele disse: «Ah, mas então não sei. Só sei cantar assim.» E ela diz: «Ah, então não quero. [...] Uma cantiga que seja muito bonita é que eu gosto de ouvir.» E ele disse: «Então eu não sei.» Foi-se embora. E a carochinha [...] já estava a ficar triste. E disse: «Ah, ninguém quer casar com a carochinha. Não aparece um que saiba cantar uma cantiga bonita?»
- [1.2.2] E pois nisto [...] veio o João Ratão, que era um rato, um rato muito bonito, muito espetanejado, pelo caminho fora. E ele diz: «Eu quero casar contigo.» Ela diz: «Tu sabes cantar?» E ele disse: «Sei.» Ela disse: «Tu o que é que fazes?» Ele disse: «Olha! O que é que eu faço? Eu roubo coisas de noite, vou às burras de milho tirar [massar]ocas [?] para levar para o meu dinheiro, para comer. E é o que eu faço. Não faço nada.» Ela diz: «Ah, tens uma rica vida. Tu sabes cantar?» E ele diz: «Sei.» Ela disse: «Então canta-

me lá uma cantiga.» E o João Ratão cantou-lhe uma cantiga muito bonita. Que ela gostou muito de ouvir. E ela disse: «Oh, tu sim, tu sabes cantar muito bem. Gostei muito da tua cantiga. Olha, entra para dentro. Vem ver a minha casa para ver se gostas.» O João Ratão entrou. Esteve a ver a casa dela, e ele disse: «Ó, tens uma casa muito bonita. E ela mostrou-lhe os cinco réis. Que estava rica. Que era muito dinheiro. E eles disse: «Ó, contigo então vou casar.»

- [1.3.1] E eles amanharam os papéis, trataram das coisas todas para se casarem. Foram à igreja para se casarem. Mas o João Ratão era muito barrigueiro. Muito comilão. Queria era comer. E a [...] carochinha tinha deixado ao lume carne a cozer que era para fazer sopa. E o João Ratão foi mais ela para a igreja. A carochinha amanhou-se muito bem. Toda muito bem vestida, com o seu véu. Toda muito prezada, o seu vestido branco para se casar. Chegou à igreja. O João Ratão estava sempre com o sentido [...] na carne que tinha ó lume, que era para vir a casa comer carne. E ela diz: «Mas tu...» «Eu vou num instante a casa.» «Ó homem, deixa-te estar aqui!» «Eu vou num instante a casa.»
- [1.3.2] E ele vai, foi a casa. Chegou a casa, tirou pão para cima do fogão, do fogão subiu para cima da panela. Tirou a tampa. Estava a cheirar. A cheirar para dentro. Nisto ele escorrega e vai para dentro do caldeirão. E ele fica muito aflito lá dentro, a gritar: [...] «Salve-me daqui para fora! Salve-me daqui para fora!» Ora, mas não tinha ninguém em casa e o João Ratão, coitadinho, ficou cozido e assado no caldeirão. Ele não pôde sair.
- [1.3.3] A carochinha estava na igreja, e a achar demora. Nada do João Ratão chegar. «Mas que demora, Senhor. O que é que o João está a fazer que não vem para se casar?» E ela pega em si e foi à procura do João. E chegou a casa, procurou nos quartos todos. Chamou o João: «Ó João Ratão! João Ratão!» Cá nada! [...] «Ó, Senhor, para onde é que ele foi? Que ele talvez arrependeu-se e foi-se embora.» E vai, vai abrir a panela para ver a sua sopa quando nisto vê o pobre do João Ratão lá dentro, cozido e assado. Começou a carochinha a chorar muito. «Ah, paciência. Que eu já não me caso! O meu rico João Ratão que está cozido e assado no caldeirão!» Muito triste ficou a carochinha. Ela então [...] disse: «Agora é que já não me quero casar. [...] Ah, meu rico João Ratão, que está cozido e assado no caldeirão!» E assim acabou o conto.

[Contada por Maria Antónia de Freitas Toste. Coligida em 26 de Abril de 1975 e transcrita por Manuel B. da Costa FONTES, *Portuguese Folktales from California*, University of California, 1975, pp. 374-80 (dactilogr.)]

[V37] CONTO DO JOÃO RATÃO

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha. / Achou cinco réis a varrer a cozinha. /
- [1.1.3] Pôs-se à janela / a ver quem queria casar com ela.
- [1.2.1.4] Passou [...] o cão, e ela perguntou-lhe: «Que é que comes tu?» «Ó, eu como ossos, como restos de comida. Como bichos mortos que encontro. É toda aquela coisa.» Ela respondeu, a carochinha: «Fófó, ó cão. / Não te quero, / que melhor marido / ainda espero.»
- [1.2.1.3] Depois passou o porco. E ela perguntou-lhe: «Que comes tu?» [...] Ele disse: «Como os burajos [sic], restos de comer e tudo quanto me deitam.» Disse a carochinha: «Fófó, porco. / Eu não te quero. / Melhor marido / eu ainda espero.» Ah, foi o porco embora.
- [1.2.2] Depois veio o rato. E estava ela na janela sempre a dizer: «Quem quer casar com a carochinha / que é tão bondosa e bonitinha?» E [...] o rato respondeu: «Cá estou.» E ela pergunta-lhe: «Que é que comes tu?» «Ah, eu como o pão, eu como a manteiga, eu como de tudo o que é melhor. É para mim.» E diz a carochinha: «Ai, então vem cá para mim, porque melhor marido já não espero.»

- [1.3.1] Arranjaram-se muito bem arranjados. Foram para o casamento, para a igreja.
 [1.3.1] E quando o rato pensou em fugir para casa, porque em casa ia haver alguma coisa de bom. E vai o rato à pressa, / Foi ao caldeirão, / meteu a pata, / meteu a mão, / e caiu lá dentro / do caldeirão. / E lá ficou cozido e assado / o pobre do João Ratão. E assim acabou a história.

[Contada por Fernanda Eiras. Coligida em 24 de Junho de 1974 e transcrita por Manuel B. da Costa FONTES, *Portuguese Folktales from California*, University of California, 1975, pp. 381-3 (dactilogr.)]

[V38] [A CAROCHINHA]

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que andava a varrer a cozinha e achou cinco réis.
 [1.1.3] A carochinha, quando achou os cinco réis, comprou um bonito vestido e muitas fitas. Naquele tempo, cinco réis, era uma fortuna! A carochinha estava muito rica e queria casar. E pôs-se muito presunçosa, a cantar à janela: «Quem quer casar com a carochinha, que é tão bondosa e bonitinha?»
 [1.2.1.3] Passou um porco. «Quero eu.» «Então, canta lá, para eu ver a voz que tu tens.» «Om!... Om!... Om!...» «Ai não, não, tu não me convéns.» E começou a cantar, outra vez: «Quem quer casar com a carochinha, que é tão bondosa e bonitinha?»
 [1.2.1.2] Passou um burro. «Quero eu.» «Então, canta lá, para eu ver a voz que tu tens.» «Uom!... Uom!... Uom!...» «Ai não, não, tu não me convéns.» E, começou a cantar, outra vez: «Quem quer casar com a carochinha, que é tão bondosa e bonitinha?»
 [1.2.1.4] Passou um cão. «Quero eu.» «Então, canta lá, para eu ver a voz que tu tens.» «Aô!... Aô!...» «Ai não, não, tu não me convéns.» E começou a cantar, outra vez: «Quem quer casar com a carochinha, que é tão bondosa e bonitinha?»
 [1.2.2] Passou um ratinho. «Quero eu.» «Então, canta lá, para eu ver a voz que tu tens.» «Eim!... Eim!... Eim!...» «Ah, sim, tu é que me convéns. A carochinha mandou entrar o ratinho e trataram do casamento.
 [1.3.1] No dia do casamento, a carochinha fez um grande jantar com carne e chouriça. E, enquanto a carochinha estava a pôr a mesa, noutra casa ao lado, o João Ratão foi à cozinha, ver se o comer estava pronto.
 [1.3.2] Como era muito guloso, destapou o caldeirão, escorregou-lhe o pé e escorregou-lhe a mão, e ficou lá dentro.
 [1.3.3] A carochinha, depois de ter a mesa posta vai à cozinha, traz o caldeirão, e põe sobre a mesa. E começou a chamar pelo João Ratão: «João Ratão? O meu querido João Ratão? Mas ele não aparecia. Então, a carochinha destapa o caldeirão. E lá estava ele morto. E a carochinha chorava e dizia: «Ai. Meu rico João Ratão, cozido e assado no caldeirão! Depois vestiu-se de luto. E é por isso que as carochinhas são pretas. E acabou a história.

[Contada por Salvina Batista, de 61 anos, em 1996, em Vale Judeu, freguesia de S. Sebastião, Loulé. Editada por: Idália F. CUSTÓDIO e Maria Aliete Farinho GALHOZ, *Memória tradicional de Vale Judeu*, II, Loulé, Câmara Municipal, 1997, pp. 184-5]

[V39] [A CAROCHINHA]

- [1.1.1] A carochinha andava varrendo a cozinha, e achou dez réis,

- [1.1.2] e começou a pensar no que é que havia de fazer. Comprar vestidos? Comprar comida?
- [1.1.3] Comprou vestidos e ficou muito bonita. Depois, acabou por pôr-se à janela e cantar: «Quem quer casar com a carochinha, que é tão bondosa e bonitinha?»
- [1.2.1.4] Passou um cão. «Quero vós, eu.» «Do que tu comes, cão?» «Como do que me dão.» «Fó, Fó, cão! Não te quero, melhor marido que tu, espero.» «Quem quer casar com a carochinha, que é tão bondosa e bonitinha?»
- [1.2.1.2] Passou um burro. «Quero vós, eu.» «Do que tu comes, burro?» «Do que o céu me deu.» «Fó, Fó, burro! Não te quero, melhor marido que tu, espero.» «Quem quer casar com a carochinha, que é tão bondosa e bonitinha?»
- [1.2.1.1] Passou um boi. «Quero vós, eu.» «Do que tu comes, boi?» «Do que Deus me deu.» «Fó, Fó, boi! Não te quero, melhor marido que tu, espero.» «Quem quer casar com a carochinha, que é tão bondosa e bonitinha?»
- [1.2.2] Passou um rato. «Do que tu comes, rato?» «O melhor é meu.» «Bom, casar contigo, eu quero, que melhor marido que tu não espero.
- [1.3.1] E foram casar. Todos bonitos foram à missa. Mas a carochinha esqueceu-se do leque, em casa. E o João Ratão disse que ia buscá-lo.
- [1.3.2] Assim que chegou a casa foi logo ver o que estava no caldeirão. Estava feijão a cozer. E ele vai e cai para lá.
- [1.3.3] A carochinha esperou, uma data de tempo e, como o João Ratão não chegava, ela foi para casa. E diz: «João Ratão, onde estás querido maridinho?» Onde estás, João Ratão, meu amorzinho? Nisto, vai olhar para dentro do caldeirão: «Ai, meu querido João Ratão, / cozido e queimado no caldeirão, / estás torrãozinho que nem um limão. / E acabou aqui.

[Contada por Maria da Boa Hora Palma, de 71 anos, em 1996, em Vale Judeu, freguesia de S. Sebastião, Loulé. Editada por: Idália F. CUSTÓDIO e Maria Aliete Farinho Galhoz, *Memória tradicional de Vale Judeu*, II, Loulé, Câmara Municipal, 1997, pp. 186-7]

[V40] [A CAROCHINHA]

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha / que achou cinco réis ao varrer ao varrer a cozinha. /
- [1.1.3] A carochinha pôs-se à janela, a ver quem queria casar com ela. «Quem quer casar com a carochinha / que é tão bondosa e bonitinha?»
- [1.2.1.4] Passou um cão: «Quero-vos eu.» «O que comes, tu?» «O que o céu me deu.» «Fó, fó, cão, que eu não te quero / melhor marido que tu, espero. E a carochinha continuava a cantar: «Quem quer casar com a carochinha / que é tão bondosa e bonitinha.»
- [1.2.1.5] Passou um gato: «Quero-vos eu.» «O que comes, tu?» «O que o céu me deu.» «Fó, fó, gato, que eu não te quero, melhor marido que tu, espero.
- [1.2.1.13] Passaram cães, gatos, bois, toda a qualidade de bicharia, mas a carochinha não queria nenhum deles. E cantava sempre: «Quem quer casar com a carochinha que é tão bondosa e bonitinha?»
- [1.2.2] Passou um rato: «Quero-vos eu.» «O que comes, tu?» «O melhor é meu.» «A ti, ó rato, a ti eu quero, melhor marido, eu não espero.»
- [1.3.1] E casaram os dois. Domingo à missa, / ambinhos vão, / feijões ao lume, / num caldeirão. Quando ela estava, na missa, diz ela assim: «Ai a carochinha, na missa, sem leque na mão? / Vai-me por ele, meu João Ratão.
- [1.3.2] Ele foi à casa e foi ao caldeirão. Escorregou o pé, escorregou a mão, e ficou, lá dentro, o João Ratão.

- [1.3.3] Quando ela chegou a casa, rebuscou por todos os lados e não o encontrava em lado nenhum. Foi ver o caldeirão e estava ele lá. E, então, começa a carochinha a chorar: aí meu marido, meu João Ratão, / cozido e assado no caldeirão.

[Contada por Maria da Boa Hora Correia Casanova, 71 anos, em 1996, em Vale Judeu, freguesia de S. Sebastião, Loulé. Editada por: Idália F. CUSTÓDIO e Maria Aliete Farinho Galhoz, *Memória tradicional de Vale Judeu*, II, Loulé, Câmara Municipal, 1997, pp. 187-8]

[V41] CONTO DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que andava a varrer a casa, e então, andava muito contente, muito satisfeita a varrer a casa e quando vai ali, diga-se, achou dez réis e começou a gritar. «Quem quer casar comigo? Quem quer casar comigo?» Muito alegre.
- [1.2.2] Apareceu um ratinho: «Quero eu, quero eu.» Bom. Combinaram o casamento
- [1.3.1] e lá foram para a boda. Prepararam-se, mas o rato ia no meio do caminho, o rato esqueceu-se das luvas. Esqueceu-se das luvas e para casar tinha de levar as luvas, não é? Então diz ele assim: «Ai, olha, esqueceu-me das luvas, mas eu vou lá a corre buscar...»
- [1.3.1] Está a ver, o ratinho a correr, chegou lá, veio-lhe aquele cheirinho tão bom à comida e então o que é que ele foi [fazer]? Espreitar para dentro da panela, mas como era tão pequenino, caiu lá para dentro.
- [1.3.3] A carochinha esperou, esperou, esperou e não havia meio de o ratinho vir. Mais os convidados forma para trás, foram ver. Correram tudo, tudo lá estava o ratinho dentro da olha da panela. Então o que é que a carochinha faz? Foi para a cama e foi chorar. Começou a chorar, a chorar.
- [2.1.1*] Diz-lhe o travesseiro assim: «Então que é isso, carochinha? então ainda agora estavas tão contente, pulavas de contente e agora já estás a chorar?» «Olha, deixa lá, o rato caiu para dentro da olha da panela e a carochinha chora.» Diz logo o travesseiro assim: «Ah, e eu vou andar à roda.» Então começou a andar à roda.
- [2.1.3*] Respondeu-lhe o telhado: «Ouve lá travesseiro, então ainda agora estavas tão quietinho, agora andas aí à roda?» «Olha, deixa lá, o rato caiu para dentro da olha da panela, a carochinha chora e o travesseiro anda á roda.» «E eu destelho-me». Pronto, o telhado destelhou-se.
- [2.2.1] Então passou um passarinho, e diz o passarinho assim: «ò telhado, então porque é que está todo destelhado e ainda agora estavas cheio de telhas?» «Olha, deixa lá, passarinho, então o ratinho caiu na olha da panela, a carochinha chora, o travesseiro anda à roda e o telhado destelhou-se.» «E eu depeno-me». E tirou as penas.
- [2.2.2*] Como o passarinho não podia voar, foi para cima de uma figueira e diz-lhe a figueira assim: «Ó passarinho, então mas que figura é essa, todo depenadinho?» Diz o passarinho assim para ela: «Olha, deixa lá, passarinho, o ratinho caiu na olha da panela, a carochinha chora, o travesseiro anda à roda, o telhado destelhou-se e o passarinho depenou-se». «Ai o passarinho depenou-se? Então eu desfolho-me.» E caíram as folhas todas à figueira.
- [2.2.2*] Dali a bocado vem um boi, vem um boi e diz assim: «Ó figueira, então agora que eu venho para comer as folhas é que te caíram as folhas todas? Que destino é esse? Então agora está toda desfolhada, que é que foi isso?» «Deixa-me falar que eu vou-te contar. Olha, o ratinho caiu para dentro da olha da panela, a carochinha chora, o travesseiro anda à roda, o telhado destelhou-se, o passarinho depenou-se e eu desfolhei-me.» E diz o boi: «E eu vou deixar aqui os meus cornos.»

- [2.2.3*] Prontos, o boi andava sem cornos, foi a um ri[beir]o beber, diz o [...] ribeiro assim: «Ouve lá, então mas que destino é esse? [...] Então tu tinhas cornos e agora não tens cornos?» Diz ele logo assim: «Deixa lá que eu vou-te contar a história. O ratinho caiu para dentro da olha da panela, a carochinha chora, o travesseiro anda à roda, o telhado destelhou-se, o passarinho depenou-se, a figueira desfolhou-se e eu descornei-me.» «E eu seco-me.» Acabou-se a água, não há mais água. Pronto, acabou. Não há água, a água secou, não há mais nada.

[António FONTINHA, *Contos populares portugueses ouvidos e contados em Palmela*, Palmela, Câmara Municipal, 1997, pp. 52-3]

[V42] A CAROCHINHA

- [1.1.3] A carochinha lavou-se, penteou-se, pôs-se á janela e começou a cantar: «Quem quer casar com a carochinha, que é negrinha, mas muito engraçadinha?»
- [1.2.1.4] Passou um rebanho de cãesitos e um disse: «Ão! Ão! Ão! Ão! Quero eu. Quero eu.» «E o que fazes tu?» «Ora, eu mordo.» «Ai, então não te quero.» Bem! A carochinha tornou a ficar à janela e a cantar. «Quem quer casar com a carochinha, que é negrinha, mas muito engraçadinha?»
- [1.2.1.3] Passou um rebanho de porquinhos e um disse: «Uim! Uim! Uim! Uim! Quero eu. Quero eu.» «E o que fazes tu?» «Ora, eu foço.» «Ai, então não te quero.» Bem! A carochinha lá continuou a cantiga. «Quem quer casar com a carochinha, que é negrinha, mas muito engraçadinha?»
- [1.2.2] Passou um rebanho de ratinhos e um disse: «Quero eu. Quero eu.» «E o que fazes tu?» «Faço a cama, varro a casa, vou à água!...» «Ai, então casamo-nos.»
- [1.3.1] Lá arrumaram o casamento e casaram. E, um domingo, pensaram ir à missa. Mas antes, a carochinha fez um guisadinho e deixou-o num caldeirano tapadinho ao pé do fogo. Então quando iam no caminho, disse a carochinha: «Ai, meu João Ratão, esqueci-me do meu lequezinho! Ele prontificou-se logo a ir buscá-lo, mas pensando ir trincar a carnica que estava no caldeirão.
- [1.3.2] E o João Ratão lá foi a casa! A comida ainda estava quentinha. Meteu uma patinha e queimou-se. Meteu a outra e queimou-se. Foi meter o focinho e lá ficou.
- [1.3.3] Como o João Ratão nunca mais aparecia, a pobre da carochinha nem assistiu à missa. E voltou para casa. Procurou-o por todos os lados, mas não o encontrava. Pensou então em ir comer qualquer coisinha. E foi. Lá estava ele torradinho dentro do caldeirão. E começou a chorar
- [2.1.1*] E perguntou-lhe a banca: «Então porque choras, carochinha?» «Ora o Sr. João Ratão morreu, sua mulher chora.» «Ai, e eu, que sou banca, balho.» E a banca começou a balhar no meio da casa aos pulos.
- [2.1.2] A porta viu aquilo e perguntou: «Então, banca, por que estás tu a balhar?» «Ora, o sr. João Ratão morreu, a sua mulher chora, e eu, que sou banca, balho.» «Ai, e eu, que sou porta, canto.» E a porta começou a andar para trás e para diante: Trá, tá, tá! Trá, tá, tá! Trá, tá, tá! Trá, tá, tá!...
- [2.2.1*] A figueira que estava na rua, também viu tudo, e perguntou: «Mas, por que estás tu cantando, porta?» «Ora, o sr. João Ratão morreu, a sua mulher chora, a banca balha, e eu, que sou porta, canto.» «Ai, e eu, que sou figueira, desfolho-me.» E, assim, caíram as folhas todas da figueira.
- [2.2.2*] Nisto, passou por lá um corvo que perguntou: «Então, figueira, porque estás toda desfolhada?» «Ora, o sr. João Ratão morreu, a sua mulher chora, a banca balha, a porta canta e eu que sou figueira, desfolho-me.» «Ai, e eu, que sou corvo, depeno-me.» E, assim, ficou o corvo todo depenado.

- [2.2.3] Depois foi beber à fonte e a fonte perguntou-lhe: «Então, corvo, por que estás todo depenado?» «Ora, o sr. João Ratão morreu, a sua mulher chora, a banca balha, a porta canta, a figueira desfolha-se, e eu, que sou corvo, depeno-me.» «Ai, e eu, que sou fonte, seco-me.» E, assim, se secou a fonte.
- [2.3.1*] A filha da rainha ia à fonte, com duas cantarinhas muito lindas, viu que a fonte estava seca, e perguntou: «Então, fonte, por que estás seca?» «Ora, o sr. João Ratão morreu, a sua mulher chora, a banca balha, a porta canta, a figueira desfolha-se, o corvo depena-se, e eu, que sou fonte, seco-me.» «Ai, e eu, que sou filha da rainha, parto as cantarinhas.» Bateu com as cantarinha uma na outra e partiu-as.
- [2.3.2] Chegou ao palácio e não levava a água. Diz-lhe a rainha. «Então, filha, e as cantarinhas?» «Ora, o sr. João Ratão morreu, a sua mulher chora, a banca balha, a porta canta, a figueira desfolha-se, o corvo depena-se, a fonte seca-se, e eu, que sou filha da rainha, parto as cantarinhas.» «Ai, e eu, que sou rainha, perco o meu reinado.
- [2.3.3*] E o conto acabado e o rabo chamuscado.

[Filipa Faísca de SOUSA e Idália F. CUSTÓDIO, *Povo, povo, eu te pertença*, Loulé, Câmara Municipal, 2000, pp. 145-147]

[V43] O JOÃO RATÃO

- [1.1.1] Era um vez uma carochinha que andava a varrer a cozinha e achou cinco réis.
- [1.1.3] No fim de se pôr bonita colocou-se à janela a ver quem queria casar com ela. «Quem quer casar com a carochinha tão bondosa e bonitinha?»
- [1.2.1.3] Passou um porco e a carochinha pediu para ele mostrar a sua voz. «Roncl! Roncl!» «Fó, Fó, ó porco que eu não te quero, melhor marido eu espero! E voltou a dizer: «Quem quer casar com a carochinha tão bondosa e bonitinha?»
- [1.2.1.2] Passou um burro e a carochinha pediu para ele mostrar a sua voz. «Hi on! Hi on!» «Fó, Fó, ó burro, que eu não te quero, melhor marido eu espero!» E mais uma vez voltou a dizer: «Quem quer casar com a carochinha tão bondosa e bonitinha?»
- [1.2.2] Passou um rato e a carochinha pediu para ele mostrar a sua voz. «Hi! Hi!» «Ai que voz tão bonita! É este que eu quero para meu marido!»
- [1.3.1] No dia do casamento, o João Ratão deixou a carochinha sozinha
- [1.3.2] e foi à cozinha, foi meter o nariz no panelão, meteu o pé, meteu a mão e caiu para dentro do caldeirão.
- [1.3.3] Quando a carochinha o viu, começou a chorar dizendo: «Ai meu querido João Ratão, cozido e assado dentro do caldeirão! E assim acabou a história do infeliz do João Ratão.

[Editada em: *Contos dos nossos avós*, Alcobaça, Câmara Municipal, 2002, pp. 42-43]

[V44] A CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que era muito bela e formosa. A carochinha vivia numa casa muito bonita e limpinha. Toda a sua vida a carochinha sonhou em casar, mas como era pobre, não arranjava marido. Até que um dia a bela carochinha andava a varrer a casa e encontrou uma moeda de ouro.
- [1.1.3] E foi assim que a carochinha se foi pôr à janela para arranjar marido. «Quem quer casar com a bela carochinha?»

- [1.2.1.13] Mas a carochinha era muito esquisita e não gostava de nenhum pretendente, um porque tinha a voz grossa, outro porque falava muito alto e ia acordar os seus filhos, outro porque não tinha maneiras.
- [1.2.2] Até que um dia apareceu o João Ratão, um rato meigo que tinha uma voz muito fina. A carochinha fica muito feliz porque tinha um noivo muito educado.
- [1.3.1] Contudo, no dia do casamento,
- [1.3.2] o João Ratão foi todo lambão cheirar a comida ao caldeirão [*rasurado*: e morreu cozido].
- [1.3.3] A carochinha ficou muito triste porque não queria um noivo assim.

[Colectânea inédita do autor. Escrita em 2001 por Tatiana Lagoa, estudante universitária]

[V45] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que estava a varrer a sua casa. Entretanto encontrou cinco tostões
- [1.1.2] e perguntou-se: «O que é que eu vou fazer? Bem, com estes cinco tostões vou-me embelezar e vou comprar fitas e lacinhos para o cabelo.»
- [1.1.3] Foi para casa e, para mostrar a sua beleza, pôs à janela dizendo: «Quem quer casar com a carochinha que é bonita e perfeitinha?»
- [1.2.1.4] Passa um cão e ele diz: «Eu quero, eu quero casar contigo!» «Então mostra lá como é que falas.» «Ão, ão, ão.» «Ai contigo não caso porque tens uma voz muito grossa e assim acordas-me de noite.» A carochinha determinada continua: «Quem quer casar com a carochinha que é bonita e perfeitinha?»
- [1.2.1.2] Passa um burro e ele diz: «Eu quero casar contigo, carochinha!» «Então mostra lá como é que falas!» «I on, i on.» «Ai contigo não caso porque tens uma voz muito feia.» a carochinha não desiste e continua: «Quem quer casar com a carochinha que é bonita e perfeitinha?»
- [1.2.2] Passa um rato e a carochinha pergunta: «Como é que te chamas?» «Sou o João Ratão e gostava de casar contigo!» «Então mostra lá a tua voz.» «I, i, i.» «Ai, eu gosto da tua voz. É contigo que quero casar.»
- [1.3.1] Durante a boda do casamento do João Ratão e da carochinha todos os convidados estavam sentados à mesa
- [1.3.2] e o João Ratão atraído pelo cheiro da comida que vinha da cozinha resolveu ir espreitar. Estava ao lume um imenso caldeirão de arroz doce. E o João Ratão, como era guloso, tentou provar o arroz doce e acabou por cair dentro do caldeirão.
- [1.3.3] O João Ratão nunca mais chegava e a carochinha começou a ficar preocupada. Andou por todo o lado à procura dele, até que se lembrou de o procurar na cozinha. Quando lá chegou a carochinha apanhou um grande susto, quando viu o seu amado no caldeirão. Começou a chorar e a dizer: «Ai o meu João Ratão que morreu cozido frito e assado no caldeirão.

[Colectânea inédita do autor. Escrita em 2001 por Maria João Tavares Branco, estudante universitária]

[V46] O CONTO DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que achou uma moeda ao varrer a cozinha.

- [1.1.3] Um dia pôs-se à janela para ver quem queria casar com ela: «Quem quer casar com a carochinha que é formosa e bonitinha?»
- [1.2.1.2] Passa um burro e respondeu-lhe: «Quero eu, quero eu.» «Como te chamas?» «Ió, ió. Ió.» «Não serves para casar comigo. Tens uma voz muito grossa e feia.»
- [1.2.1.4] No outro dia passou um cão e ela diz de novo: «Quem quer casar com a carochinha que é formosa e bonitinha?» «Quero eu, quero eu.» «Como te chamas?» «ÃO, ão, ão.» «Não serves para casar comigo. Fazes muito barulho.»
- [1.2.1.5] No outro dia passou um gato, e ela toda contente torna a perguntar: «Quem quer casar com a carochinha que é formosa e bonitinha?» «Quero eu, quero eu.» «Como te chamas?» «Miau, miau, miau.» «Não serves para casar comigo. Fazes uma voz muito fininha.»
- [1.2.2] No outro dia passa um rato e ela tornou a perguntar: «Quem quer casar com a carochinha que é formosa e bonitinha?» «Quero eu, quero eu.» «Como te chamas?» «Sou o João Ratão.» «Ah, sim. Tu serves para casar comigo.»
- [1.3.1] O João Ratão e a carochinha lá casaram e foram felizes, até que um dia... «Não vás mexer no tacho», disse-lhe a carochinha.
- [1.3.2] Mas o João Ratão não lhe ligou nenhuma e, truz, caiu dentro do caldeirão. A carochinha procurou, procurou... e nada, não via o João Ratão. Quando foi a pôr a comidinha no prato, catrapuz, caiu o João Ratão.
- [1.3.3] «Ai o meu João Ratão, morreu cozido e fritinho!

[Colectânea inédita do autor. Escrita em 2001 por Iracema Moreira, estudante universitária]

[V47] O CONTO DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que vivia sozinha numa casinha da aldeia. Um dia ao varrer a cozinha, encontrou uma moeda brilhante e foi logo pôr-se à janela pois queria arranjar um noivo para se casar. «Quem quer, quem quer casar com a carochinha que além de ser rica é muito bonitinha?»
- [1.2.1.4] [1.2.1.5] [1.2.1.12*] Vários pretendentes foram passando pela rua, um cão, um gato, um urso. Mas a todos eles a carochinha franziu o nariz. «Só comes ossos, eu não gosto nada de ossos.» Ou então: «Espinhas de peixe, que horror!»
- [1.2.2] Até que apareceu o João Ratão todo aperlaltado! Desse a carochinha gostou. «Gosta de comer o quê?», perguntou a carochinha. «Toucinho», respondeu o João Ratão. «Toucinho, também eu gosto de toucinho», replicou a carochinha. Estava escolhido o noivo da carochinha.
- [1.3.1] No dia do casamento, estavam só os dois na igreja, o João Ratão sente uma grande fome e pede à carochinha para ir lá a casa petiscar: «Vou e volto num instantinho. Não te preocupes!»
- [1.3.2] Ao chegar a casa da carochinha, o João Ratão dirige-se à grande panela a ferver e retira-lhe a tampa. «Cheira a toucinho! Que delícia!» Só que o João Ratão era muito pequeno e ao debruçar-se para retirar um pouco de toucinho caiu dentro do panelão.
- [1.3.3] A carochinha ao ver que era grande a demora, foi para casa, onde vê o João Ratão cozido e assado no caldeirão!!!

[Colectânea inédita do autor. Escrita em 2001 por Maria Luísa Gomes, estudante universitária]

[V48] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que estava a varrer o chão da cozinha quando encontrou um amoeira.
- [1.1.3] A carochinha foi comprar laços e fitas e foi pôr-se á janela a perguntar quem queria casar com ela.
- [1.2.1.2] [1.2.1.4] [1.2.1.5] Passaram por ela, o burro, o cão e o gato, mas nenhum deles lhe servia.
- [1.2.2] Até que passou o João Ratão e ela decidiu casar com ele.
- [1.3.1] Um dia a carochinha foi à missa e deixou o João Ratão em casa.
- [1.3.3] Quando chegou a casa não encontrou o marido em lado nenhum, até que se lembrou de ir à cozinha, e qual não foi o seu espanto quando viu o João Ratão dentro do caldeirão da sopa.

[Colectânea inédita do autor. Escrita em 2001 por Liliana Pires, estudante universitária]

[V49] A CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que estava a varrer e encontrou uma moeda. Assim decidiu casar. Foi para a janela e, enquanto dizia: «Quem quer casar com a carochinha que é bonita e perfeitinha?»,
- [1.2.1.13] Apareceram diversos animais. A carochinha decidiu não casar com nenhum deles porque todos faziam muito barulho.
- [1.2.2] Até que apareceu o João Ratão e ela escolheu-o.
- [1.3.3] Mas o João Ratão caiu dentro do caldeirão.
- [1.3.4*] A carochinha chorou muito, mas, com a ajuda de muitos amigos conseguiu salvá-lo.

[Colectânea inédita do autor. Escrita em 2001 por Ana Sofia Barral, estudante universitária]

[V50] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha muito formosa que queria arranjar um noivo.
- [1.3.1] O João Ratão seu pretendente caiu no caldeirão.

[Colectânea inédita do autor. Escrita em 2001 por Maria João Rebelo, estudante universitária]

[V51] [A CAROCHINHA]

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que vivia numa casa pequenina. Um dia de manhã a carochinha estava a varrer a frente de sua casa e encontrou uma moeda. Pegou na moeda, olhou para ela e decidiu que queria casar.
- [1.1.3] A partir desse dia a carochinha passou a estar todos os dias na sua janela, procurando o seu futuro marido.
- [1.2.1.4] [1.2.1.2] [1.2.1.12*] Apareceram vários pretendentes, como um cão, um burro, e um sapo. Todos eles tentaram demonstrar as suas melhores qualidades, mas sem qualquer sucesso.

- [1.2.2] Mais tarde apareceu o João Ratão que conseguiu convencer a carochinha, marcando assim a data do casamento.
- [1.3.4*] O João Ratão e a carochinha casaram e foram muito felizes.

[Colectânea inédita do autor. Escrita em 2001 por Joana Vaz Pereira, estudante universitária]

[V52] A CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez a carochinha que andava a varrer a casa e encontrou cinco réis.
- [1.1.3] Com este dinheiro foi à loja e comprou uma fita para pôr na cabeça. Pôs o laço na cabeça, foi para a janela e pôs-se a cantar: «Quem quer casar com a carochinha, que é bonita e engraçadinha?»
- [1.2.1.4] Passa um cão e diz: «Quero eu.» E a carochinha responde: «Então e como é que tu fazes de noite?» «Ão, ão, ão.» «Não, não, que acordas os meus filhinhos.» «Quem quer casar com a carochinha, que é bonita e engraçadinha?»
- [1.2.1.5] Passa um gato e diz: «Quero eu.» «E como é que tu fazes de noite?» «Miau, miau.» «Não, não, que acordas os meus filhinhos.» «Quem quer casar com a carochinha, que é bonita e engraçadinha?»
- [1.2.1.9] Passa um pato e diz: «Quero eu.» «E como é que tu fazes de noite?» «Quac, quac.» «Não, não, que acordas os meus filhinhos.» «Quem quer casar com a carochinha, que é bonita e engraçadinha?»
- [1.2.2] Passa um ratinho e diz: «Quero eu.» «E como é que tu fazes de noite?» «I, i, i, i.» «Ah, muito bem, contigo é que eu quero casar. Yens uma voz muito bonita e não acordas os meus filhinhos.» E assim resolveram casar.
- [1.3.1] No dia do casamento, o João Ratão esqueceu-se das luvas e foi buscá-las a casa.
- [1.3.2] Quando entrou, cheirou-lhe bem a comida, destapou a panela e caiu lá dentro.
- [1.3.3] Entretanto a carochinha procurou o seu noivo e encontrou-o dentro da panela. E aflita começou a chorar muito e a dizer: «Ai! o meu João Ratão, cozido e assado no caldeirão!» «Ai! o meu João Ratão, cozido e assado no caldeirão!»

[Colectânea inédita do autor. Contada em 2003 a Ana Luísa da Cal, estudante universitária (que a transcreveu), por sua mãe, de 48 anos]

[V53] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha, muito trabalhadora, que estava a varrer o chão da sua pequena cozinha. Achou uma moeda e disse para si mesma: «Ai, agora estou rica. Já me posso casar.»
- [1.1.3] Arranjou-se, toda bonita, e foi para o parapeito da sua janela e pôs-se a dizer: «Quem quer casar com a carochinha, que é tão bonita e formosinha?»
- [1.2.1.4] Então veio o cão, que disse: «Quero eu, quero eu!» E a carochinha respondeu: «Ai é? E como é que tu falas?» E o cão ladrou: «Ão, ão, ão.» Mas a carochinha queixou-se: «Ai!!! Não, que tu fazes muito barulho.» E então o cão foi-se embora todo triste. E lá continuou a carochinha a cantar: «Quem quer casar com a carochinha, que é tão bonita e formosinha?»
- [1.2.1.2] E veio o burro: «Quero eu, quero eu!» «Mas como é que tu falas?», perguntou a carochinha. E o zurrou: «íííííóóóó, íííííóóóó!» E a carochinha: «Não, fazes muito barulho e eu não consigo dormir!» E ele foi também embora de orelhas caídas, todo triste.

- [1.2.1.12*] [1.2.1.8] Seguiram-se o cavalo e o galo, mas também não agradaram à carochinha.
- [1.2.2] Entretanto veio o João Ratão que ficou todo entusiasmado quando ouviu a carochinha a perguntar quem queria casar com ela. E logo ele respondeu: «Quero eu, quero eu!» «Então diz-me lá como é que tu falas?», «ííí, ííí, ííí, ííí» chiou o rato. «Aííííí sim, tu sim!!!» Tu tens uma voz bonita. E assim aceitaram casar-se e marcaram logo a data do casamento.
- [1.3.1] Chegado o grande dia, estavam todos a ir para a igreja, quando a carochinha deu por falta das suas luvas. O João Ratão como bom cavalheiro que era, prontificou-se a voltar a casa da carochinha e ir buscá-las.
- [1.3.2] Mas quando chegou a casa da carochinha, cheirou-lhe bem a comida. Na cozinha estava um grande caldeirão que a carochinha tinha deixado ao lume. O João Ratão debruçou-se para ver o que cheirava tão bem, mas escorregou para dentro do caldeirão e morreu.
- [1.3.3] A carochinha estranhou a demora e voltou para casa para ver o que se tinha passado com o noivo. Então encontrou o João Ratão cozido no caldeirão. Ficou muito triste e com o coração destrozado.

[Colectânea inédita do autor. Escrita em 2003 por Joana Santos , estudante universitária]

[V54] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez...Uma carochinha que estava a varrer a cozinha quando encontrou uma moeda.
- [1.1.3] Com essa moeda foi comprar um vestido muito bonito e logo se pôs à janela à procura de alguém para casar: «Quem quer casar com a carochinha que é tão bonita e formosinha?»
- [1.2.1.4] Passou o cão e disse: «Quero eu, quero eu!» A carochinha respondeu: «Tu não, ladras muito alto.» Continuando: «Quem quer casar com a carochinha que é tão bonita e formosinha?»
- [1.2.1.5] Passou o gato e disse: «Quero eu, quero eu!» A carochinha respondeu: «Tu não, mias muito e largas muito pêlo.» A carochinha continuou a perguntar: «Quem quer casar com a carochinha que é tão bonita e formosinha?»
- [1.2.1.12*] Passou o elefante e respondeu: «Quero eu, quero eu!» A carochinha muito assustada disse: «Tu não! És muito grande e não cabes na minha casinha!» A carochinha não desistiu e continuou a perguntar: «Quem quer casar com a carochinha que é tão bonita e formosinha?»
- [1.2.2] Passou o João Ratão e disse com uma vozinha muito encantadora: «Quero eu, quero eu!» A carochinha ficou logo encantada com a voz do João Ratão e logo decidiram ir marcar o casamento.
- [1.3.1] No dia do casamento o João Ratão esqueceu-se das luvas e teve de ir a casa buscá-las. Mas, quando lá chegou em vez de ir direito às luvas,
- [1.3.2] como era tão guloso foi espreitar no caldeirão e zás!, o João Ratão cai dentro do caldeirão.
- [1.3.3] Muito triste a carochinha tão bonita e formosinha voltou a ficar sozinha.

[Colectânea inédita do autor. Escrita em 2003 por Ana Rita Rodrigues, estudante universitária]

[V55] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha, muito querida e simpática e muito bonitinha! Um dia estava em sua casa. A varrer o chão e encontrou uma moedinha de cinco tostões a brilhar.
- [1.1.2] Pegou nela, e foi muito feliz ao cabeleireiro. Pôs-se ainda mais bonita e foi logo a seguir para a janela do quarto procurar namorado para casar. Dizia ela assim: "quem quer, quem quer, casar com a carochinha...ela é muito rica e ainda muito amiguinha?!"
- [1.2.1.4] Apareceu um cão e disse: "quero eu, quero eu". Mas a carochinha não gostou. Repetiu então: "quem quer, quem quer, casar com a carochinha.. .ela é muito rica e ainda muito amiguinha?!"
- [1.2.1.5] Apareceu um gato e disse: "quero eu, quero eu". Mas a carochinha voltou a não gostar. Mais tarde..., a carochinha voltou a dizer: "quem quer, quem quer, casar com a é muito rica e ainda muito amiguinha?!"
- [1.2.2] Apareceu o João Ratão....e disse: "quero eu, quero eu!". Ficou então ela muito contente porque viu alguém pequenino como ela e muito bonitinho, começaram a namorar e resolveram casar.
- [1.3.1] Uns tempos mais tarde, casaram. No dia casamento estavam já todos bonitos a entrar para a igreja, quando de repente a carochinha se apercebeu que tinha esquecido das luvas em casa. O João Ratão muito querido e simpático resolveu ir buscá-las a casa.
- [1.3.2] Quando lá chegou..., viu um grande caldeirão que cheirava muito bem e resolveu espreitar! Debruçou-se tanto, que de repente caiu lá para dentro. Então o João Ratão morreu cozido no caldeirão.
- [1.3.3] Como ele nunca mais chegava, a carochinha foi ver o que se passava e viu que ele estava morto, ficou muito triste e só conseguiu chorar.

[Colectânea inédita do autor. Contada em 2003 por Teresa Barreto (13 anos) e transcrita por Rita Rodrigues, estudante universitária]

[V56] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] A carochinha andava a varrer a casa, até que encontrou uma moeda de cinco réis no chão. Como ela pretendia casar, pôs-se à janela a perguntar quem queria casar com ela.
- [1.2.1.13] Vários animais que pretendiam casar com ela desfilaram para ela. Nenhum deles agradou à carochinha. com excepção do João Ratão. Decidiram casar.
- [1.3.1] Quando estavam na igreja, prontos para casar,
- [1.3.2] o João Ratão foi a casa e cheirou-lhe muito bem, debruçou-se sobre a panela, caindo dentro dela.

[Colectânea inédita do autor. Contada em 2003 por Joana Monteiro, 3º ano de enfermagem]

[V57] HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que desejava muito casar. Um dia enquanto varria a sua casa, encontrou uma moeda no chão e achou que só conseguiria encontrar um marido se ficasse mais bonita e por isso foi às compras.
- [1.1.3] Arranhou também a sua casa e enfeitou-se para se pôr à janela à procura de um noivo. E ia dizendo: «Quem quer casar com a carochinha tão bonita e engraçadinha?»

- [1.2.1.5] «Quero eu, quero eu...», disse um gato. E a carochinha respondeu-lhe que não podia ser porque miava muito. A carochinha continuou a cantar: «Quem quer casar com a carochinha tão bonita e engraçadinha?»
- [1.2.1.4] «Quero eu, quero eu...», disse um cão. E a carochinha disse outra vez: «Tu não podes ser porque ladras muito.»
- [1.2.1.13] E muitos outros candidatos apareceram mas nenhum deles agradou à carochinha.
- [1.2.2] Até que apareceu um rato, chamado João Ratão, que em muito surpreendeu a carochinha.
- [1.3.1] Decidiram casar. Mas no dia do casamento, o João Ratão esqueceu-se das suas luvas para a cerimónia e voltou a casa.
- [1.3.2] Quando lá chegou um cheiro agradável de comida saía do caldeirão. O João Ratão como era muito guloso foi espreitar o caldeirão e caiu lá para dentro. E assim a carochinha acabou por não casar.

[Colectânea inédita do autor. Contada em 2003 por Marta Marques, 26 anos, curso superior]

[V58] HISTÓRIA DA CAROCHINHA E DO JOÃO RATÃO

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que queria casar. Um dia encontrou no chão cinco tostões.
- [1.1.3] Ficou muito contente e pensou em comprar rendas e bordados e pôs-se à janela para ver se alguém queria casar com ela. carochinha: «Quem quer casar com a carochinha é bonita e formosinha?»
- [1.2.1.4] Passa um cão e responde: «Quero eu, quero eu...» carochinha: «Mas para casares comigo, primeiro tenho de ouvir a tua voz.» Cão: «ão, ão, ão.» carochinha: «Oh, não, não, com uma voz assim não me serves para casar porque me acordarias e aos meninos de noite.» carochinha continuou: «Quem quer casar com a carochinha é bonita e formosinha?»
- [1.2.1.2] Passa o burro e responde: «Quero eu, quero eu...» carochinha: «Mas para casares comigo, primeiro tenho de ouvir a tua voz.» Burro: «In on, in on, in on.» carochinha: «Oh, não, não, com uma voz assim não me serves para casar porque me acordarias e aos meninos de noite.» carochinha continuou: «Quem quer casar com a carochinha é bonita e formosinha?»
- [1.2.1.5] Passou o gato e responde: «Quero eu, quero eu...» carochinha: «Mas para casares comigo, primeiro tenho de ouvir a tua voz.» Gato: «Miau, miau, miau.» carochinha: «Oh, não, não, com uma voz assim não me serves para casar porque me acordarias e aos meninos de noite.» carochinha continuou: «Quem quer casar com a carochinha é bonita e formosinha?»
- [1.2.2] Passa o rato e responde: «Quero eu, quero eu...» carochinha: «Mas para casares comigo, primeiro tenho de ouvir a tua voz.» Rato: «Tuui, tuui, tuui miau.» carochinha: «Oh, oh, tu sim, me serves ara casar, porque com uma voz assim não me acordarias nem aos meninos de noite.»
- [1.3.4*] Casaram e foram felizes para sempre.

[Colectânea inédita do autor. Contada em 2003 por Inês Vieira, de 47 anos, e transcrita por Andreia Freitas Gonçalves, estudante universitária, da Madeira]

[V59] A CAROCHINHA

- [1.1.1] Reza a história, bem velhinha, que havia uma carochinha, que por ser engraçadinha teimou que havia de casar. Certo dia, quando estava a varrer a cozinha, encontrou uma moeda de cinco réis
- [1.1.2] e correu para ir dizer à vizinha que já não tinha de esperar.
- [1.1.3] Vaidosa como era, escolheu o seu melhor vestido e foi pôr-se à janela para ver se arranjava marido. Pensou como deveria começar e decidiu cantar: «Quem quer casar com a carochinha, que é formosa e bonitinha?»
- [1.2.1.1] «Muu..., Muu.... Quero eu, quero eu!» mugiu o Boi mostrando-se muito interessado. «Se casares comigo vais andar o dia inteiro no prado...» «Que voz é essa, Com essa voz acordavas-me a mim e aos meninos de noite! Contigo é que não quero casar! E, além disso, tenho pressa...» Como era o primeiro pretendente não ficou desanimada e continuou a perguntar, desta vez com uma voz mais alegre e um aperto no coração: «Quem quer casar com a carochinha, que é formosa e bonitinha?»
- [1.2.1.4] Mal tinha acabado de dizer a última palavra, apareceu o Cão que ladrava e ganhava de animação. «Ão, ão! Quero eu, quero eu! Se casares comigo tens uma casota toda janota e comida saborosa que me dá a D. Rosa.» «Ai pobre de mim! Que alarido!», queixou-se dando um suspiro. «Com essa voz, acordavas-me a mim e aos meninos de noite! Não, não me serves para marido. Ficou a ver o cão a afastar-se com as orelhas baixas e o rabo entre as pernas, e voltou a tentar a sorte. «Quem quer casar com a carochinha, que é formosa e bonitinha?»
- [1.2.1.3] Muito gorducho e envergonhado, aproximou-se o porco com um rabo que mais parecia um saca-rolhas e o focinho molhado. «Oinc! Oinc! Quero eu, quero eu! Sou muito comilão, mas também dizem que sou bonacheirão.» «És muito simpático e também pareces ser divertido. Mas com essa voz acordavas-me a mim e aos meninos de noite! Também não me caso contigo.» Depois encheu o peito de ar, sorriu e voltou a perguntar. «Quem quer casar com a carochinha, que é formosa e bonitinha?»
- [1.2.1.8] Com o peito inchado, penas coloridas e luzidias, candidatou-se o galo que resolver cantar para impressionar. Cocorocó! Cocorocó! «Quero eu, quero eu! Se casares comigo vais madrugar.» «Galo garnisé, com tanto banzé, acordavas-me a mim e aos meninos de noite! E sem dormir íamos passar o tempo a refilar.» A nossa amiga queria mesmo casar, por isso tinha de continuar. «Quem quer casar com a carochinha, que é formosa e bonitinha?»
- [1.2.1.5] Com um miar meigo e a cauda levantada, aproximou-se o Gato janota a ronronar. «Miau, renhaunhau. Quero eu, quero eu! Se gostas de leite, peixe fresquinho e de apanhar banhos de sol nos telhados, então podemos casar.» «Banhos de sol talvez... Mas leite? Peixe fresquinho? E, com essa voz acordavas-me a mim e aos meninos de noite! Não, não é contigo que vou subir ao altar.» Seria possível? Seria assim tão difícil encontrar alguém que não fosse barulhento? Mas foi então que reparou em alguém que se aproximava a passo lento.
- [1.2.1.2] «Oin, in, oin. Quero eu, quero eu!», zurrou o Burro. «Olha, se casares comigo, não vais dormir ao relento!» «Mas com essa voz acordavas-me a mim e aos meninos de noite! A minha vida ia ser um verdadeiro tormento!»
- [1.2.2] Como era já tarde, a carochinha pensou que seria melhor ir tratar do jantar, mas foi então que ouviu chiar... «Hi, hi! E a mim, não vais perguntar se quero casar?» Com um sorriso de felicidade por encontrar alguém tão simpático e com uma voz tão fininha, a carochinha correu para o pátio. «Como te chamas?» «Sou o João Ratão. Queres casar comigo ou não?» A carochinha convidou-o a entrar, pois tinham muito que conversar e uma data de casamento para marcar.
- [1.3.1] Enviaram convites, compraram a roupa e prepararam a boda a rigor com o senhor prior. Domingo era o grande dia! A noiva foi a última a entrar na igreja e estava linda,

de causar inveja. O João Ratão estava orgulhoso mas também muito nervoso. Trocaram juras de amor eterno e, no fim, choveu porque era Inverno. Foi então que o João Ratão se lembrou da viagem ao Japão.

- [1.3.2] Correu para casa porque se tinha esquecido das luvas, mas sentiu um cheirinho gostoso e acabou por ir espreitar o caldeirão.
- [1.3.3] Pouco depois a carochinha achou melhor procurar o marido que estava a demorar. «João Ratão, encontraste as luvas?», chamou ela ao entrar. Procurou, procurou e quando chegou perto do caldeirão quase desmaiou e gritou: «Ai o meu marido, o meu rico João Ratão cozido e assado no caldeirão!» E assim acaba a história da linda carochinha, que ficou sem o João Ratão, pois era guloso e caiu no caldeirão.

[Fátima SOBRAL, *Contos tradicionais portugueses*, Lisboa, Impala, 2004, 4ª ed., p. 6-12]

[V60] A CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma carochinha que andava a varrer o chão e encontrou uma moeda
- [1.1.3] e foi comprar maquilhagens e foi-se pôr bonita para a janela e disse: «Quem casar com a carochinha que é linda e formosa?»
- [1.2.1.4] «Quero eu, quero eu», disse o cão, mas primeiro a carochinha disse ao cão para ele mostrar a voz. «Ão, ão, ão», fez o cão. Não, não, quero casar contigo, porque acordas os meus filhotes. Depois o cão foi-se embora e a carochinha voltou a dizer: «Quem quer casar com a carochinha que é linda e formosa?»
- [1.2.1.3] «Quero eu, quero eu», disse o porco. «Primeiro tens que mostrar a tua voz.» «R, r, r», fez o porco.» Mas a carochinha disse que não queria casar com o porco, porque ele acordava os seus filhotinhos.» O porco foi-se embora. A carochinha ficou triste e pensou:
(Só vou dizer outra vez.) «Quem quer casar com a carochinha que é bonita e formosa?»
- [1.2.2] «Quero eu, quero eu», disse o João Ratão.» A carochinha disse ao João Ratão para ele mostrar a sua voz.» «I, i, i», fez o João Ratão. Ela gostou da voz dele. Ficou encantada e disse: «A tua voz é muito linda! Não acordas os nossos filhos.» «Queres casar comigo?» «O João Ratão respondeu entusiasmado. «Quero, quero.»
- [1.3.1] Passado 2 meses seria o casamento da carochinha e do João Ratão. Mas, a noiva esqueceu-se das luvas em casa. Pediu ao noivo para ir a casa buscá-las.
- [1.3.2] Quando o João Ratão chegou a casa sentiu um cheiro agradável que vinha da cozinha, com água na boca, não resistiu e foi à cozinha. O cheirinho era uma feijoada que estava ao lume. Comilão queria provar um bocadinho e caiu ao no caldeirão. Morreu queimado.
- [1.3.3] Quando a carochinha soube ficou a chorar. «Eu vou ficar sempre solitária!», disse a carochinha tristemente.

[Texto da Patrícia, trabalhado colectivamente, 25/03/2004. <http://www.-eb1paradacima.rcts.pt/historia1.htm>]

[V61] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma linda carochinha, que andava a varrer o chão da cozinha, que encontrou uma moeda.

- [1.1.3] Feliz com o achado foi comprar um lindo vestido e pôs-se à janela para arranjar noivo. C: «Quem quer, quem quer casar com a carochinha que é muito bonita e formosinha?!»
- [1.2.1.2] Então passou um burrinho e pôs-se logo a zurrar. B: «Quero eu, quero eu!» C: «Está bem, mas para casarmos nós hás-de mostrar primeiro o som da tua voz.» B: «Io! Io! Io!» C: «Ai! Não! Não me serves! Com uma voz assim acordas-me a mim e aos meninos de noite. Quem quer, quem quer casar com a carochinha que é muito bonita e formosinha?!»
- [1.2.1.4] Passou depois um cãozinho, todo contente a ganir. Cão: «Aã, aã, quero eu, quero eu.» C: «Está bem, mas para casarmos nós hás-de mostrar primeiro o som da tua voz.» Cão: «Aã, aã, aã!» C: «Ai não, não me serves! Com uma voz assim, acordas-me a mim e aos meninos de noite! Quem quer, quem quer casar com a carochinha que é muito bonita e formosinha?!»
- [1.2.1.5] Passou então um gatinho e pôs-se logo a miar. G: «Quero eu, quero eu!» C: «Está bem, mas para casarmos nós hás-de mostrar primeiro o som da tua voz.» Gato: «Miau, miau, miau!» C: «Ai não, não me serves! Com uma voz assim, acordas-me a mim e aos meninos de noite. Quem quer, quem quer casar com a carochinha que é muito bonita e formosinha?!»
- [1.2.1.8] Depois passou um galo todo contente a cantar. Galo: «Có, có, ró, có, có! Quero eu, quero eu!» C: «Está bem, mas para casarmos nós hás-de mostrar primeiro o som da tua voz.» Galo: «Có, có, ró, có, có! «Có, có, ró, có, có!» C: «Ai não, não me serves! Com uma voz assim, acordas-me a mim e aos meninos de noite! Quem quer, quem quer casar com a carochinha que é muito bonita e formosinha?!»
- [1.2.2] E depois, sob a janela, outro bicho passa então, o Sr. João Ratão. J.R: «Quero eu, quero eu!» C: - Está bem, mas para casarmos nós hás-de mostrar primeiro o som da tua voz.» J.R: «Hi, hi, hi!» C: «Ah! Tu, sim! Tu, sim, é que me serves! Tens uma voz fininha, que não faz barulho e chega ao coração.»
- [1.3.1] carochinha e João Ratão fazem um lindo par, indo então, à igreja casar. Regressaram depois a casa e à rua, carochinha foi comprar bolos e o João Ratão à cozinha foi cheirar.
- [1.3.2] J.R: «Hum! Hum! Que bem que cheira o jantar da carochinha!» E catrapus, cai dentro do panelão do feijão.
- [1.3.3] Entretanto, carochinha chega a casa e chama pelo seu marido. C: «João! Joãozinho! Meu rico maridinho, onde estás tu? João, Joãozinho! Meu rico maridinho, onde estás tu? Ai, o João Ratão, mais cozido que o feijão. Ai, o João Ratão, mais cozido que o feijão!

[<http://www.cb1-vila-sto.rcts.pt/dramatica.htm>]

[V62] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] «O meu nome é carochinha, / gosto muito de limpar, / arrumo a casa toda sempre a cantar. / Tenho uma vida pacata / mas gostava de casar, / vestir um vestido branco / e um marido arranjar. / Mas preciso de dinheiro / para comprar um vestido / e se ele for bem bonito / arranjo um marido. / O que vejo eu no chão / que reluz como um tesouro, / redondinha a cintilante? / É uma moedinha de ouro. / Ah que bom, estou tão contente! / Com esta moeda de ouro / tudo pode ser diferente.» /
- [1.1.2] Correu para a costureira / e pediu-lhe um vestido: / «Tem de se como uma nuvem, / branco e cumprido.» / Vestiu-se toda a rigor / e pôs-se toda cheirosa: / Ficou linda, elegante / uma noiva bem formosa. / Decidiu ir para a janela / e começar a cantar, /

- para ver se encontrava / um marido para casar. / «Quem quer, quem quer / casar com a carochinha / é muito rica além de ser bonitinha.» /
- [1.2.1.4] «Quero eu, quero eu», / disse o cão que ia a passar. / «Sou rafeiro, mas bom cão, / e posso bem casar.» / «Quem és tu, como fazes, / sou uma noiva de respeito.» / «Sou o cão e faço ão, ão. / E sou um amigo do peito.» / «Não podes ser meu marido / pois de noite vais ladrar, / acordas os nosso filhos / e eles vão chorar.» / O cão foi-se embora / triste e a chorar, / e a carochinha começou logo a cantar: / «Quem quer, quem quer / casar com a carochinha / é muito rica além de ser bonitinha.» /
- [1.2.1.1] «Quero eu, quero eu», / disse o boi em voz alta. / «Eu sou forte e destemido, / coragem não me falta!» «És tão grande e tão forte, / quero-te ouvir falar. / Quem és tu, donde vens, / será que és bom para casar?» / «Sou o boi e faço muum. / Passo os dias a pastar, / gosto muito de dormir / e gosto de cantar.» / «Pára, pára, que voz grossa, / até me estás a assustar. / É melhor ires embora / contigo não vou casar. / E o boi lá foi embora / sem entender a razão / de a carochinha ter recusado / ser dona do seu coração. / A carochinha nem ligou / e pôs-se de novo a cantar, / o dia já ia a meio / e um noivo tinha de arranjar. / «Quem quer, quem quer / casar com a carochinha / é muito rica além de ser bonitinha.» /
- [1.2.1.5] «Quero eu, quero eu», / disse o gato a miar. / «Sou pacato e aseado / e gosto de brincar.» / «Até és muito engraçado, / sou capaz de te escolher. / Quem és tu, donde vens, / o que fazes para viver.» / «Sou o gato Jeremias, / e vivo num grande jardim, / caço ratos, mio muito / e passo os dias assim.» / «Mas que gato irritante! / Caças gatos para comer? / Sou amiga dos ratinhos / contigo não posso viver.» / E o gato lá partiu / sem conseguir entender: / «Se ela gosta de ratinhos / porque não os há-de comer?» / A carochinha apressou-se, / começou logo a cantar. / Havia de vir um noivo / para com ela casar. / «Quem quer, quem quer / casar com a carochinha, / é muito rica além de ser bonitinha.» /
- [1.2.1.8] «Quero eu, quero eu, cócoróco», disse o galo empoleirado. / «Sou vaidoso e despachado / e vou para todo o lado.» / «Quem és tu? Fala um pouco, / quero um amigo decente, / educado que trabalhe, / amigo de toda a gente. / «Sou o galo Barnabé / e acordo toda a gente. / Faço cócoróco, / tenho a fama de valente.» / «Por muito que sejas forte / não quero cedo acordar, / bem podes baixar a crista, / contigo não vou casar.» / E o galo foi-se embora, / de o bico fechado / enquanto a carochinha só pensava / quem seria o seu amado. / Perfumou-se mais um pouco / para poder encantar; / foi de novo para a janela / e começou a cantar: / «Quem quer, quem quer / casar com a carochinha / é muito rica além de ser bonitinha.» /
- [1.2.2] «Quero eu, quero eu», / disse o rato que passava. / Uma noiva para mim / era o que me faltava.» / «Quem és tu, chico esperto, / será que serves para mim?» / «Eu sou o João Ratão, / sou o rato do jardim, / sou simpático, bom rapaz, / posso ser um bom amigo, / se és boa dona de casa / quero casar contigo.» / «Parece-me boa ideia / és o noivo indicado, / casaremos hoje mesmo, / ficaremos lado a lado.» /
- [1.3.1] No caminho para a igreja, / iam os noivos casar / quando a carochinha se lembrou / que o véu tinha de usar. / «Posso ir agora mesmo / ir buscar o véu da minha amada. / Por ti eu faço tudo, / vou fazer-me já à estrada.» / «Então vai mas não demores / vou-me sentar a esperar. / Eu deixei a sopa ao lume / vê se não vais lá cheirar.» /
- [1.3.2] Quando chegou à entrada / o João Ratão sorriu, / vinha de casa um cheiro / do melhor que já sentiu. / Ainda se lembrou do aviso / mas não pode resistir / chegou bem perto da sopa / para o cheiro poder sentir. / Como tinha muita fome, / não conseguiu aguentar, / pegou na colher de sopa, / para provar aquele manjar. / Como a panela era alta / puxou um banco a correr / mas tomou muito balanço / e caiu lá dentro sem ver. / A carochinha esperou / e o seu noivo não veio. / Quando voltou a casa / confirmou o seu receio: / ao lado do caldeirão / viu o banco tombado / e percebeu de imediato / onde estava o pobre coitado. /

- [1.3.3] A carochinha chorou, / dias e dias sem parar. / Perdeu o seu noivo amado / com quem queria casar. / E assim termina / a história da carochinha, / que perdeu o seu noivo João Ratão / por ser guloso e ter fome / acabou cozido no caldeirão.

[Transcrição do texto dito e cantado num CD editado em 2004 por Som Livre © NZ Produções, distribuído por Sony Music Entertainment (Portugal) Lda. Sem indicação do colector]

[V63] A HISTÓRIA DA BARATINHA

- [0] «Saber para contar, e contar para saber»
- [1.1.1] Foi um vez uma baratinha.
- [1.1.3] Ela amanheceu um dia toda vestida de branco. Enfeitou-se e pôs-se à janela, com a ideia de achar um noivo para se casar.
- [1.2.1.1] Passou um boi. Ela perguntou: «Boi! queres casar comigo?» «Quero, sim», disse o boi. «Como é que fazes de noite?» «Faço: uh! ú... ú... uh! « «Não quero, não, disse a baratinha. Tenho muito medo das tuas falas.»
- [1.2.1.4] Em seguida passou um cão «Cachorro! queres casar comigo?» «Quero, sim.» «Como é a tua fala de noite?» «Uau! au uau! « «Não quero, não. Tua fala me mete medo.
- [1.2.1.5] Passou depois um gato. «Gato, queres casar comigo?» «Quero, sim.» «Como é que fazes de noite?» «Faço: miau! miau! « «Não quero, não. Tenho muito medo de ti.»
- [1.2.2] Afinal passou um ratinho: «Rato, queres casar comigo?» «Quero sim.» «Como é que fazes de noite?» «Faço: cuí! cuí! cuí! « «Bom, não tenho medo de ti, não. Quero casar contigo.» O rato chamava-se João Ratão.
- [1.3.1] Foi logo tratado o casamento. No dia marcado veio o padre e vieram os convidados, que ficaram todos na sala enquanto se preparava lá dentro um banquete. João Ratão, de luvas, casaca e gravata branca, estava muito contente e recebia muitos cumprimentos.
- [1.3.2] Mas, sentindo o cheiro do jantar, aproveitou uma distração da noiva, saiu e correu para a cozinha. A panela fervia e recendia a cheiro de toucinho. João Ratão que dava a vida por um pedaço de lardo, não pode resistir. Debruçou-se sobre a panela, mas tão desastrosamente o fez que caiu dentro dela e morreu.
- [1.3.3] A festa acabou em choro e o noivado acabou em dia de enterro. Entrou por uma porta e saiu por outra. / El-rei nosso Senhor manda que conte outra.

[João RIBEIRO, *O folk-lore, Estudos de literatura popular*, Rio de Janeiro, Ribeiro dos Santos, 1919, pp. 64-66]

[V64] DONA BARATINHA

- [1.1.1] Dona Baratinha foi varrer a casa e achou um tostão.
- [1.1.2] Na mesma hora, desatou o avental, lavou o rosto, passou pó-de-arroz nas faces, e foi fazer compras. Com o tostão achado comprou móveis, para mobiliar a casa inteira, uma geladeira, um aparelho de televisão, tapetes e cortinas, vestidos e mais vestidos, sapatos caros e enfeites. Comprou jóias e espelhos de cristal. Comprou petiscos muito gostosos e fez um sortimento de doces que é coisa de que barata gosta muito. O troco pôs numa caixinha forrada de cetim vermelho, chaveou-a, amarrou um laço de fita nos cabelos e foi muito lampeira para a janela apreciar o movimento e arranjar um casório, uma vez que tinha dote. "Quem quer casar com dona Baratinha, Tão bonitinha Que tem dinheiro na caixinha?" perguntou ela com a voz mais docinha do mundo.

- [1.2.1.1] Passou o boi. «Eu quero», mugiu. E ela: «E como é que você muge de noite?» E o boi: «Assim: béééééééé!», abriu o focinho num berro de doer os ouvidos. Dona Baratinha correu assustada para dentro. Lá cheirou o frasquinho de sais, e depois bem calma, voltou para a janela. O boi estava esperando a resposta. «Ah!» Dona Baratinha se abanava toda afobadinha. «Não quero me casar com você, não. Você me assusta.» O boi foi embora, e ela fincou os cotovelos na janela outra vez, esperando que passasse outro moço bonito.
- [1.2.1.2] Passou o burro. "Quem quer casar com dona Baratinha, Tão bonitinha Que tem dinheiro na caixinha?" Ciciou a mocinha casadoira, esfregando de leve uma asa na outra. O burro deu um zurro de abalar a casa: - Eu quero. - Mas é assim que você zurra de noite? - perguntou a dona Baratinha, ainda toda trêmula do susto. - Ah! - o burro deu um risadão. - De noite eu canto com voz muito mais forte. - E deu outro zurro, de arrebentar os tímpanos. - Deus me livre de casar com você, burro. Você não me deixaria dormir. O burro foi embora e a dona Baratinha se encostou outra vez romanticamente no peitoril da janela. Ora ajeitava a fita no cabelo, ora suspirava.
- [1.2.1.2*] Passou o cavalo. "Quem quer casar com dona Baratinha, / Tão bonitinha / Que tem dinheiro na caixinha?" «- Eu quero», relinchou o cavalo, mostrando todos os dentes, de satisfação. - Como é que você faz, de noite? - Eu, minha flor, cantarei de amor tão fortemente... - Mas como? - Assim: inoch! inoch! inoch! inoch! inoch! - Ai! Chega! - gritou dona Baratinha tampando as mimosas orelhinhas. - Chega! Eu não me caso com cavalo de jeito nenhum. Você não me deixaria dormir direito. O cavalo foi embora, dona Baratinha ajeitou os cotovelos em cima de uma almofada, prevendo que a espera seria longa.
- [1.2.1.4] Passou o cachorro. "Quem quer casar com dona Baratinha, / Tão bonitinha / Que tem dinheiro na caixinha?" Falou a moça, muito assanhadinha, vendo-o bonito, de pêlo lustroso, orelhas em pé, passo ligeiro. - Eu quero. - O cachorro latiu um consentimento rápido. - Como é que você faz de noite, cachorrinho? - Depende. - De quê? - Se estou alegre é assim: au! au! au! Se estou triste ou doente, é assim: Uaaaaauuuu! - E o cachorro uivou, de focinho para cima, caprichando nos bemóis. - Ui! Ai! Aiaiaiai! Não me faça chorar! Você não me serve. Tanto a sua alegria como a sua tristeza me incomodam. Dona Baratinha suspirou um pouco, pois fazia tanto tempo que estava na janela e ainda não tinha encontrado noivo que servisse.
- [1.2.1.5] Passou o gato. Que belo bichano, de pelagem de seda, cinzento, macio, cara redonda, boquinha cor-de-rosa, bigodes eriçados, orelhas recortadas em triângulo isósceles. O coração de dona Baratinha palpitava mais apressado quando ela cantou em voz emocionada, desta vez: "Quem quer casar com dona Baratinha, / Tão bonitinha / Que tem dinheiro na caixinha?" «Eu quero - ronronou o gato, no fundo da garganta, numa doçura de voz.» «Você ronrona assim, de noite, gatinho? De noite?» O gato fez um floreio com a cauda. «Não. De noite, subo ao telhado. Sou namorado da lua. E deliro miando assim: miaaaau! miau! miiiiiaaaau!» Dona Baratinha suspirou. «Que pena! Você não me serve não. Não me deixaria dormir. Que pena!»
- [1.2.1.5*] Passou o bode. "Quem quer casar com dona Baratinha, / Tão bonitinha / Que tem dinheiro na caixinha?" O bode berrou, muito azoretado: «Eu quero.» «Quer, coisa nenhuma!» respondeu logo dona Baratinha. «Você é muito sem modos, malcheiroso, barulhento. Com esse berro tremido vai me incomodar de noite.
- [1.2.1.8] Passou o galo. De crista e esporão. De barbela vermelha. Asas douradas, rabo empenachado. Bonito de se ver como um mosqueteiro do rei da França. «Como eu gostaria que esse fosse o meu noivo», pensou dona Baratinha. E com voz muito esperançada: «Quem quer casar com dona Baratinha, Tão bonitinha / Que tem dinheiro na caixinha?» «Eu quero», cocoricou o galo, riscando o chão com a aguda espora. «Você canta de noite?» «Se canto!» blasonou ele, e a barbela ficou mais

vermelha de orgulho. – Se canto! Começo à meia-noite e vou madrugada afora, cocoricóóóóóóó! Dona Baratinha virou a carinha bonita para o outro lado. «Não serve! Vá andando!»

- [1.2.1.13] E assim passaram o carneiro, o macaco, a onça, a anta, a capivara, o gambá, muitos e muitos bichos, de casa e do mato, nenhum servia, porque iria incomodar o soninho leve de dona Baratinha. Já bem tarde, quando as luzes da cidade se acenderam, passou um camundongo, quietinho, sorrateiro, dando corridinhas e paradinhas. Espiando matreiro para todos os lados. Correndo outra vez, os olhinhos espertos saltando daqui para ali. Dona Baratinha parou a espiar os seus inquietos manejos, divertida com o bichinho, e quase se esquecia de perguntar. Lembrou-se em tempo, quando o camundongo já ia longe: "Quem quer casar com dona Baratinha, / Tão bonitinha Que tem dinheiro na caixinha?" –
- [1.2.2] Eu quero – guinchou o ratinho, tão baixo que quase não se ouvia. - O que é, ratinho? Você quer? - Quero. - Como é que você faz de noite? O ratinho guinchou: - Coin, coin, coin. - Assim baixinho? – perguntou dona Baratinha, encantada. – Então serve. Você não me lembra com esse barulhinho. Como é o seu nome? O ratinho empolou bem o peito e falou: - Dom Ratão. Deu outra corridinha, para longe, para perto. Ficaram noivos.
- [1.3.1] No dia do casamento preparava-se uma festa de arromba. O troco do tostão dava para tudo. Mataram frangos, não sei quantos, leitões, bois, e fizeram doces e mais doces. - Sabe do que eu mais gosto, Baratinha? – perguntou o noivo, no seu guincho macio. - Do quê? - De tocinho cozido no feijão. E então dona Baratinha deu ordem para que se fizesse uma caldeirada de feijão com torresmo, bem temperado. O perfume da panela, logo pela manhã, recendia pela casa toda. Dom Ratão chegou, eram umas dez horas, muito chibante, de casaca e cartola, luvas brancas, bengala de castão dourado, calças listradas. Parecia o presidente da República em dia de recepção no palácio. Mas qualquer coisa o inquietava. Farejava, erguendo o focinho fino, dava corridinhas mais do que de costume. - Está nervoso, querido? «Estou.» Na hora da saída, desceu na frente dona Baratinha, arrastando a cauda do vestido de cetim, e o comprido véu de tule pela escadaria. O noivo veio a passo, atrás.
- [1.3.2] A noiva já tinha entrado no automóvel, quando dom Ratão fez cara de contrariedade: «Que maçadal» «Que foi?» «Esqueci o relógio lá em cima.» «Vou mandar alguém buscar.» «Não. Só eu sei onde o deixei. Espere um minuto.» Deu uma corridinha até o meio da escada, voltou, avisou: «Um minutinho. Eu já venho. Outra corridinha para cima. E a noiva ficou esperando. Passou meia hora, dom Ratão não voltou. No relógio da sala soaram as onze. Dom Ratão não voltava. Chegou o meio-dia. Não voltara dom Ratão. «Fugiu – gemia dona Baratinha inconsolável. – Não gosta mais de mim. Fingiu que ia buscar o relógio e fugiu para não casar.» Subiu novamente a escadaria arrastando o vestido de cauda e o véu. Por muito que fosse o desconsolo, não era caso para se fazer jejum por isso. «Afim, não se perdeu grande coisa», comentou uma empregada. É melhor pôr o almoço. E lá se foram todos para a mesa. Mas então é que foi uma dor. Ao mexerem o caldeirão de feijão encontraram o coitado do noivo, morto, cozido, misturado com os torresmos. Que horror! Dona Baratinha, depois de clamar que "Dom Ratão, coitado, era tão bom, eu sabia que ele gostava de mim, aconteceu, coitado!, de ir provar um torresmo e cair no caldeirão, podia ter pedido, a gente fazia um pratinho para ele, não quis me desgostar, coitado! tão delicado" – teve um chilique e foi um alvoroço monstro em casa de dona Baratinha, tão bonitinha. Pois dom Ratão tinha morrido no caldeirão de feijão cozido, por causa de um pedaço apetitoso de tocinho.
- [1.3.3] Dona Baratinha pôs o luto, trancou todas as portas, e chorou tanto que lavou a casa com lágrimas.

- [2.3.1*] A cozinheira de dona Baratinha pegou o pote e foi buscar água no rio. Encheu a vasilha, mas em vez de ir para casa, começou a se lastimar: «Como é triste esta vida. Dom Ratão morreu. Dona Baratinha, tão bonitinha, está de luto. E eu, por isso, quebro o pote. «Pam! Bateu o pote numa pedra e foi-se embora.
- [2.2.3*] O rio ouviu tudo aquilo, encolheu-se e resolveu: «Eu também seco.»
- [2.2.2*] Os bois vieram à tarde, nem sombra viram de água. «Que é isso, rio?» Que aconteceu? «Dom Ratão morreu, cozido na panela de feijão com toicinho. Dona Baratinha pôs luto, a cozinheira quebrou o pote, e eu também sequei. «Que horror!» Os bois abanaram a cabeçorra, melancólicos e declararam: «Então nós derrubamos os chifres.» Foram pastar.
- [2.2.1*] O campo, quando viu os bois mochos, muito sem graça, pastando, se espantou: - Que foi isso? Que fizeram vocês dos chifres? - Você então não soube da grande desgraça? «Não.» - Pois dom Ratão morreu cozido, dona Baratinha pôs luto, a cozinheira quebrou o pote, o rio secou e nós derrubamos os chifres. - Que tristeza! Eu também vou secar. De verdinho que estava, o campo ficou todo amarelado.
- [2.2.1] Bem no meio dele estava um laranjeira e quando ela viu aquilo perguntou: - Que é isso, campo? O que lhe deu? Está se sentindo mal? - Não, dona Laranjeira. Eu estava muito bem até. Amarelei foi de desgosto. Não vê que dom Ratão morreu cozido na panela de feijão com toicinho, dona Baratinha pôs luto, a cozinheira quebrou o pote, o rio secou, os bois derrubaram os chifres e eu também sequei? A laranjeira derramou uma lágrima e disse: - Então, eu derrubo as folhas. Choveram folhas no chão.
- [2.2.2] Os passarinhos que moravam nela, quando voltaram do trabalho à tarde, encontraram os ninhos expostos o vento, ao sol e à chuva, na árvore nua. - Que foi isso, dona Árvore, o que aconteceu que esta pensão está sem telhado? - Vocês que andam voando por aí não souberam da desgraça? - Não, senhora. - Pois dom Ratão morreu, dona Baratinha pôs luto, a cozinheira quebrou o pote, o rio secou, os bois derrubaram os chifres, amarelou o campo e eu também derrubei as folhas. Os passarinhos choraram, choraram. - Que tristeza! Pois, de dó, nós também derrubaremos as penas. E lá se foram eles, peladinhos, tremendo de frio, pelo campo, e andando em vez de voar, pois não tinham penas nem as asas.
- [2.4.1*] O céu espiou aquele disparate, lá de cima, e estranhou: - Ave Maria! Que mundo louco! O que será que deu naqueles passarinhos que perderam até a roupa? Os passarinhos contaram: - O senhor não sabe da grande desgraça? - Não sei. - Dom Ratão morreu cozido, dona Baratinha pôs luto, a cozinheira quebrou o pote, o rio secou, os bois derrubaram os chifres, o campo amarelou, a laranjeira ficou sem folhas, nós também nos depenamos. - Que calamidade! O céu se franziu numa carranca medonha. Começou a trovejar e a ventar. E depois urrou, com um vozeirão arrepiante: - Pois então eu também vou despencar daqui de cima. E desabou em cima da terra, no meio da tempestade mais horrorosa que já houve. E foi assim que o mundo, certa vez, se acabou, só porque dom Ratão, que ia se casar com dona Baratinha, tão bonitinha, morreu cozido no feijão.

[Ruth Guimarães, in <http://jangadabrasil.com.br/agosto24/im24080a-htm>]

[V65] DONA BARATINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma baratinha que varria o salão quando, de repente, encontrou uma moedinha: «Obá! Agora fiquei rica, e já posso me casar!»
- [1.1.3] Este era o maior sonho da Dona Baratinha, que queria muito fazer tudo como tinha visto no cinema. Então, colocou uma fita no cabelo, guardou o dinheiro na caixinha, e

foi para a janela cantar: Quem quer casar com a Dona Baratinha, que tem fita no cabelo e dinheiro na caixinha?

- [1.2.2] Um ratinho muito interesseiro estava passando por ali, e ficou imaginando o grande tesouro que a baratinha devia ter encontrado para cantar assim tão feliz. Tentou muito chamar sua atenção e dizer: "Eu quero! Eu quero!" Mas ele era muito pequeno e tinha a voz muito fraquinha e, enquanto cantava, Dona Baratinha nem ouviu.
- [1.2.1.4] Então chegou [o cão]⁸⁰¹, com seu latido forte, foi logo dizendo: - Eu quero! Au! Au! Mas, Dona Baratinha se assustou muito com o barulhão dele, e disse: - Não, não, não, não quero você não, você faz muito barulhão! E o cachorrão foi embora.
- [1.2.2] O ratinho pensou: agora é minha vez! Mas...
- [1.2.1.12*] - Eu quero, disse o elefante. Dona Baratinha, com medo que aquele animal fizesse muito barulho, pediu que ele mostrasse como fazia. E ele mostrou: - Não, não, não, não quero você não, você faz muito barulhão! E o elefante foi embora.
- [1.2.2] O ratinho pensou novamente: "Agora é a minha vez!", mas...
- [1.2.1.12*] Outro animal [a pantera] já ia dizendo bem alto: "Eu quero! Eu quero!" E Dona Baratinha perguntou: - Como é o seu barulho? - GRRR! - Não, não, não, não quero você não, você faz muito barulhão!
- [1.2.1.13] E vieram então vários outros animais: o rinoceronte, o leão, o papagaio, a onça, o tigre ... A todos Dona Baratinha disse não: ela tinha muito medo de barulho forte. E continuou a cantar na janela: Quem quer casar com a Dona Baratinha, que tem fita no cabelo e dinheiro na caixinha? Também veio o urso, o cavalo, o galo, o touro, o bode, o lobo, ... nem sei quantos mais. A todos Dona Baratinha disse não. Já estava quase desistindo de encontrar aquele com quem iria se casar.
- [1.2.2] Foi então que percebeu alguém pulando, exausto de tanto gritar: "Eu quero! Eu quero!" - Ah! Achei alguém de quem eu não tenho medo! E é tão bonitinho! - disse a Dona Baratinha. Enfim, podemos nos casar!
- [1.3.1] Então, preparou a festa de casamento mais bonita, com novas roupas, enfeites e, principalmente, comidas. Essa era a parte que o Ratinho mais esperava: a comida.
- [1.3.2] O cheiro maravilhoso do feijão que cozinhava na panela deixava o Ratinho quase louco de fome. Ele esperava, esperava, e nada de chegar a hora de comer. Já estava ficando verde de fome! Quando o cozinheiro saiu um pouquinho de dentro da cozinha, o Ratinho não aguentou: - Vou dar só uma provadinha na beirada da panela, pegar só um pedacinho de carne do feijão, e ninguém vai notar nada... Que bobo! A panela de feijão quente era muito perigosa, e o Ratinho guloso não devia ter subido lá: caiu dentro da panela de feijão, e nunca mais voltou.
- [1.3.3] Dona Baratinha ficou muito triste que seu casamento tenha acabado assim. No dia seguinte, decidiu voltar à janela novamente e recomeçar a cantar, mas... Desta vez iria prestar mais atenção em tudo o que era importante para ela, além do barulhão, é claro! Quem quer casar com a Dona Baratinha, que tem fita no cabelo e dinheiro na caixinha?

[<http://www.feijo.com>]

[V66] DONA BARATINHA

- [1.1.1] Era uma vez uma linda Baratinha. Gostava de tudo muito limpo e arrumado. Um belo dia, Dona Baratinha varria o jardim de sua casa quando encontrou uma moedinha.

⁸⁰¹ O texto original é ilustrado. Suprim-se os nomes dos animais representados visualmente.

- [1.1.3] Ficou muito feliz! Rapidamente, tomou um banho, colocou um vestidinho bem bonito, uma fita no cabelo e ficou na janela da sala de sua casa cantando assim: "Quem quer casar com a Dona Baratinha, que tem fita no cabelo e dinheiro na caixinha?" Logo, logo começaram a chegar os pretendentes.
- [1.1.2.1] O primeiro que passou foi o Senhor Boi, muito bem vestido. Dona Baratinha perguntou então para ele: Que barulho o senhor faz quando dorme? E ele respondeu: Quando eu durmo, o meu ronco é assim - MUUUUU..... Saia já daqui! O Senhor me assusta com todo esse barulho! Dona Baratinha voltou para sua janela, cantando a mesma canção. Quem quer casar com a Dona Baratinha que tem fita no cabelo e dinheiro na caixinha?"
- [1.1.2.2] Um tempo depois passou um jumento todo arrumadinho e falante, dizendo: Eu serei o marido ideal para a Senhora. E quando o senhor dorme, como é o barulho que o senhor faz?- Eu faço assim - Ióh..Ioh...Ióh...Ióhoooooooo..... Assustada Dona Baratinha mandou que ele saísse e nunca mais passasse por lá para assustá-la novamente.
- [1.2.2.] Depois de algum tempo, já desanimada, Dona Baratinha recebeu uma visita inesperada. Era o Senhor Ratão, muito falante e animado: Senhora Baratinha, estou muito apaixonado pela senhora e pretendo me casar logo, logo. A senhora aceita? Mais uma vez, Dona Baratinha perguntou: "Como o senhor faz para dormir?" Senhor Ratão disse: Eu sou muito discreto em tudo que faço. Até para dormir, meu ronquinho é muito baixinho e dificilmente eu ronco! É assim: iiiihhhiiiiihhhhhh... Que maravilha! disse Dona Baratinha! Esse barulho não me assusta, até parece uma suave melodia. Com você eu quero me casar e tenho certeza que seremos felizes para sempre!!!!
- [1.3.1] Logo foram marcando a data do casamento e preparando a festa. Dona Baratinha pediu para suas amigas Abelhas, Formigas e Borboletas prepararem uma gostosa feijoada, sucos de diferentes frutas e muitos doces! No dia marcado, a noiva já estava esperando na igreja toda preocupada, porque todos os convidados estavam lá também, só faltava o querido noivo. Corre daqui, pergunta dali e nada! Ninguém sabia do paradeiro do distinto cavalheiro. O que será que tinha acontecido com ele? Todos se perguntavam...
- [1.3.2] Acontece que Senhor Ratão era muito guloso. Não resistiu esperar pela surpresa da festa que a noiva havia lhe preparado. Então, aproveitando que todos já estavam na igreja ele foi até a casa das amigas de sua noiva onde tudo estava prontinho e arrumadinho e foi investigar os comes e bebes. Quando sentiu o cheirinho apetitoso da feijoada, resolveu subir na panela e experimentar um pouquinho... Acontece que Senhor Ratão perdeu o equilíbrio e caiu na panela do feijão! Como não tinha ninguém em casa ele não se salvou, morreu afogado dentro da gostosa feijoada!!!
- [1.3.3] Quando soube do acontecido, Dona Baratinha triste ficou. Voltou para sua casa e continuou a vidinha de sempre.

[<http://www.contandohistoria.com/donabaratinha.htm>]

[V67] O CASAMENTO DE DONA BARATINHA

- [1.1.1] Dona Baratinha era muito trabalhadeira, gostava de manter sua casinha sempre limpa, arrumada e com flores nas janelas. Um dia varrendo o sótão, encontrou três moedas de ouro. Naquele tempo, esta quantia valia muito e Dona Baratinha ficou muito feliz. Com este dinheiro, poderia reformar a casa e comprar roupas novas. O resto do dinheiro guardou dentro de uma caixinha. Agora que estava rica e elegante, com a casa reformada e um bonito enxoval achou que estava na hora de se casar.

- [1.1.3] Então, a tardinha, vestiu uma roupa bem bonita, fez um belo penteado e foi para a janela esperar os pretendentes.
- [1.2.1.8] O primeiro a aparecer foi o cavalo, o jovem mais fino da cidade. O cavalo achou Dona Baratinha muito graciosa. Dona baratinha então perguntou: Quer casar com Dona Baratinha tão bonitinha e com dinheiro na caixinha? Sim!! Disse o cavalo. Mas Dona Baratinha tinha um sono muito leve e queria saber se o cavalo roncava alto. Como é que você faz de noite? perguntou Dona Baratinha. O cavalo relinchou tão forte que Dona Baratinha o recusou.
- [1.2.1.13] Depois dele veio o boi, o galo, o cachorro, o burro e etc. Infelizmente todos eram muito barulhentos e não iam deixar D. Baratinha dormir.
- [1.2.2] Já estava desistindo, quando apareceu D. Ratão muito elegante e charmoso. Ela então, resolveu tentar mais uma vez. Felizmente D. Ratão tinha uma voz suave e a noite seu ronco era fraquinho: Qui, Qui, Qui... Dona Baratinha ficou muito satisfeita com o pretendente e ficaram noivos.
- [1.3.1] Começaram os preparativos para o casamento. Dona Baratinha toda agitada preparava um delicioso banquete para a festa do casamento e D. Ratão ajudava nos convites. Porém D. Ratão era muito guloso e pediu a noiva que fizesse para a festa seu prato favorito, feijão com toucinho. O feijão com toucinho que Dona Baratinha preparava estava muito cheiroso e D. Ratão ia toda hora na cozinha tentar provar um pouquinho, mas sempre tinha alguém perto.
- [1.3.2] Tudo já estava pronto, banquete, igreja e os convidados chegando. Dona Baratinha e D. Ratão muito elegantes e felizes estavam a caminho da Igreja, porém o noivo só pensava na feijoada. Então disse para Dona Baratinha que tinha esquecido as alianças em casa, e que assim que as pegasse a encontraria na igreja.. D. Ratão voltou para casa e correu até a cozinha para comer um pouco do toucinho. Mas na afobação, escorregou e caiu dentro da panela do feijão morrendo afogado. Dona Baratinha ansiosa esperava na igreja o noivo que não retornava.
- [1.3.3] Horas mais tarde, muito triste Dona Baratinha e alguns convidados decidiram voltar para casa e comer o banquete. Logo descobriram o fim trágico do seu noivo e todos lamentaram muito. A pobre Dona Baratinha chorou a noite inteira e desde aquele dia nunca mais preparou feijão com toucinho!

[<http://www.geocities.com/mlguimaraes/NewFiles/casamento.html>]

[V68] ESTÓRIA DA BARATINHA

- [0] Opereta à brasileira com toques cômico-dramáticos soando por toda a orquestração de Francisco Mignone: com "pompa e circunstância", abre as cortinas do espetáculo ao clarinete em surdina como a anunciar uma nova manhã.
- [1.1.1] Era uma vez uma baratinha. / Varrendo a casa, achou um vintém.
- [1.1.2] Comprou uma fita, amarrou no cabelo / E foi à janela cantar assim... / «Quem quer casar com a senhora baratinha / Que tem fita no cabelo e dinheiro na caixinha? / É carinhoso e quem com ela quiser se casar / Terá doces todo o dia no almoço e no jantar. / Passem, passem, cavalheiros, / passem todos sem parar / O mais belo com certeza / minha mão irá ganhar!
- [1.2.1.13] Baratinha à janela, os candidatos a noivo se apresentam: o boi, o burrinho filósofo, o cabrito... mas todos eles (mugem, zurram, berram) fazem muito barulho para ouvidos tão delicados!
- [1.3.1] Até que aparece garboso e pimpão, o eleito... e, então, tudo se ajeita – pelo menos, é o que parece.

- [1.3.2] ([Proclamas](#)) Na matriz do Rancho Velho, / dia sete, casarão / a Senhora Baratinha / e o Doutor João Ratão / A sua amável presença / será muito apreciada / Pode trazer os amigos / e também a criançada / Porque, depois do casório, / vai haver festa animada / sendo servida aos convivas / uma lauta feijoada.» Ah, maldita feijoada, diz a narradora preparando o clima de desgraça que está para acontecer... A música – que vem da cozinha da casa da Baratinha – leva o cheiro da panela e desperta os sentidos do adormecido noivo que, em sonhos e guloso que era, já se vê dividido entre o toucinho e o casamento. ([Samba de Mestre Macaco](#)) Abana o fogo, macacada, abana o fogo / Abana bem, bota a panela no fogão / Está na hora de aprontar a feijoada / Para o banquete do Dr. João Ratão / Feijão, carne seca, linguiça mineira / Orelha de porco pra dar e vender / Toucinho fresquinho, toucinho gostoso / Toucinho cheiroso pra gente comer. Sem imaginar que está para ser trocada (tolinha!), a Baratinha se veste. (Modinha das Sete Damas de Honra) Vejam só que formosura / bem no dia do noivado / A senhora Baratinha / com seu vestido rendado. Com seu véu de sete metros, / sapatinhos de cetim / Seu corpinho perfumado / com essência de jasmim. Irão todos certamente / quando a virem tão faceira / Girar mais do que a grinalda / de flores de laranjeira. Mas, o resto da história... é roteiro de novela!

[Texto de: [ttp://caracol.imaginario.com/discoteca/disquinho/index.html](http://caracol.imaginario.com/discoteca/disquinho/index.html), que anuncia um disco publicado em 1960, com adaptações de João de Barro e orquestração de Francisco Mignone, elenco do Teatro Disquinho e narração de Sônia Barreto]

[V69] CANTIGAS DE «A HISTÓRIA DA BARATINHA»

- [1.1.2] Quem quer casar com a senhora baratinha / Que tem fita no cabelo e dinheiro na caixinha / É carinhosa e quem com ela quiser se casar / Terá doces todo dia, no almoço e no jantar /
- [1.2.1.1] Passem, passem, cavalheiros, passem todos sem parar / O mais belo com certeza minha mão irá ganhar / «Boizinho que vai passando, quer comigo se casar?» / «Ó tão linda senhorita quem rejeita desposar?» / «Sou porém muito sensível e medo tudo me traz / Diga primeiro boizinho como é que você faz?» / «Muuuuuu» «Deus me livre de tal noivo mugindo dessa maneira / Terei sustos todo dia, terei medo a noite inteira /
- [1.2.2] «Ratinho que vai passando, quer comigo se casar? / «Ó tão linda senhorita quem rejeita desposar?» «Sou porém muito sensível e medo tudo me traz» / Diga primeiro ratinho como é que você faz?» / «Qui-qui-qui» «Isso sim é que é voz bonita, não pode assustar ninguém» / Até que enfim eu achei um noivo que me convém / [...]
- [1.3.1] Abana o fogo, macacada, abana o fogo / Abana bem bota a panela no fogão / Está na hora de aprontar a feijoada / Para o banquete do Dr. João Ratão / Feijão, carne seca, linguiça mineira / Orelha de porco pra dar e vender / Toucinho fresquinho, toucinho gostoso / Toucinho cheiroso pra gente comer / [...]
- [1.3.2] Vejam só que formosura / Bem no dia do noivado / A senhora baratinha / Com seu vestido rendado / Com seu véu de sete metros / Sapatinhos de cetim / Seu corpinho perfumado / Com essência de jasmim / Irão todos com certeza / Quando a virem tão faceira / Cheira mais do que a grinalda / De flores de laranjeira.

[João de Barro in: http://www.mpbnet.com.br/musicos/braguinha-letras/dona_baratinha.htm

[V70] [HISTÓRIA DA CAROCHINHA]

- [0] «Consta por um testemunho irrefragável da tradição que pelos anos 233 da Era vulgar era celebre nesta Cidade de Lisboa uma velha de cem anos a quem seus pais puseram o nome de Aldonza Pires Quaresma Capurnier: mais conhecida pelo de carochinha, alcunha que o vulgo lhe deu pela sua pequena figura, esperteza e ziguezigue.
- [1.1.1] Nesta idade avançada entrou a carochinha no tremendo projecto de casar.
- [1.1.3] Pra isso se pôs uma tarde a janela preparada, como uma Deusa, de fitas, volantes e posturas, gritando em alta voz: Quem quer casar com a carochinha.
- [1.2.2] Acertando pois de agradar,
- [1.3.1] se uniu em casamento a João Ratão, o mais conveniente à carochinha pela sua má e achamboada figura; e que devia ser muito rico, porque naqueles tempos não era costume casarem os que não podiam sustentar suas mulheres.
- [1.3.2] Mas não durou muito tempo esta doce união, porque ausente um dia a carochinha, indo o guloso e insofrido Ratão tirar da Panela, com que matar o roedor e atroz bicho, que o picava, caiu por descuido dentro, onde morto e cozido foi depois achado pela cara Esposa.
- [1.3.3] É inexplicável o excesso de dor, que a esta vista partiu o seu terno coração: o pranto e lágrimas em que se desfazia. Porém, passados poucos minutos, apartando o corpo, e entregando-se à Providência jantou sossegadamente. Seja pela consolar na sua viuvez, ou por se utilizarem do fogo da sua chaminé, todas as vizinhas concorriam a fazer o serão em sua casa nas frias e compridas noites de inverno. Aqui, como é costume, até os mesmos mortos se desenterravam, para se lhe [sic] julgarem as acções mais indiferentes da sua vida. Então a escrupulosa velha para desterrar este mau costume e murmuração escandalosa, que as vizinhas julgavam inocente, propoz em seu animo sem as repreender emendá-las entretendo-as com a narração de muitas e agradáveis histórias, com que desde os seus primeiros anos tinha enriquecido a memória [...]

[Maria Laura Bettencourt PIRES, *História da literatura infantil portuguesa*, Lisboa, Vega, s.d., p. 63. Este texto constitui a «Introdução» de um manuscrito (TT, Ms nº 2390, Real Mesa Censória) que tem por título «*Historias da carochinha qui pro quo e antidoto efficaç das murmurações dos circulos, e assembleas das noites do inverno*», datado de 1782 cuja impressão não foi autorizada.]

[V71] A CAROCHINHA E O JOÃO RATÃO

- [1.1.1] Quando varria / Bem a cozinha / Achou um escudo / A carochinha. // “Ai que estou rica, / Sou milionária! / Não vou ficar / Mais solitária.”
- [1.1.3] A carochinha / Pôs-se à janela, / Cheia de enfeites, / Para ser mais bela. // «Quem quer casar / Com a carochinha / Que é vaidosa / Mas bonitinha?»
- [1.2.1.3] Passou um porco: / «Eu vou-te amar!» / «Que comes tu? / «O que calhar.» / «Arreda, porco, / Eu não te quero, / Melhor marido / Que tu espero. // Quem quer casar / Com a carochinha / Que é vaidosa / Mas bonitinha?»
- [1.2.1.4] Passou um cão: «Eu vou-te amar!» / «Que comes tu?» / «O que calhar.» // «Arreda, cão, / Eu não te quero, / Melhor marido / Que tu espero. // Quem quer casar / Com a carochinha / Que é vaidosa / Mas bonitinha?»
- [1.2.1.8] Passou um galo: / «Eu vou-te amar!» / «Que comes tu?» / «O que calhar.» // «Arreda, galo, / Eu não te quero, / Melhor marido / Que tu espero. // Quem quer casar / Com a carochinha / Que é vaidosa / Mas bonitinha?»

- [1.2.1.1*] Passou um boi: / «Eu vou-te amar!» «Que comes tu?» / «O que calhar.» //
«Arreda, boi, / Eu não te quero, / Melhor marido / Que tu espero. // Quem quer
casar / Com a carochinha / Que é vaidosa / Mas bonitinha?»
- [1.2.2] Passou um rato: / «Eu vou-te amar!» / «Que comes tu?» «Só um bom jantar.» // «A ti,
ó rato, / A ti eu quero, / Melhor marido / Já não espero.» /
- [1.3.1] Lá se casaram / Aqueles dois, / Só que o pior / Veio depois. // Domingo à tarde /
Foram passear, / Mas a carochinha / Deixou o colar. // «Falta-me o colar! / O que
não dirão! / Vai-mo já buscar, / Meu João Ratão.» //
- [1.3.2] Voltou a casa / O João Ratão. / Cheirou-lhe a chouriço / Lá no caldeirão. // Muito
guloso, / Deitou-lhe a mão, / Caiu na sopa, / Ai que aflição!
- [1.3.3] A carochinha / Bem que esperou, / Mas o maroto / Não mais voltou. // Correu as
ruas, / Foi à procura / Do maridinho / Na casa escura. // Buscou no quarto / E no
salão, / Foi à cozinha / Ver no fogão. // «Ai meu amado / João Ratão, / Cozido,
assado / No caldeirão. // A triste esposa / Pôs-se a chorar. / Todos á volta / Foram
perguntar:
- [2.1.0*] «Ó carochinha / Que aconteceu?» / «Meu João Ratão / cozido morreu.»
- [2.1.1] «Ai que desgraça, / Que grande azar!» / O banco disse: / «Vou-me quebrar.»
- [2.1.2] «Ai que desgraça, / Que grande azar!» / A porta disse: / «Vou-me fechar.»
- [2.2.3] «Ai que desgraça, / Que grande azar!» / A fonte disse: / «Vou já secar.»
- [2.1.4*] «Ai que desgraça, / Que grande azar!» / O garfo disse: / «Vou-me espetar.»
- [2.3.3] «Ai que desgraça, / Que grande azar!» / Disse o rei / Que ia a passar. / Meteu a
espada / No caldeirão. / Por lá subiu / O João Ratão.
- [2.4] «Que bela sopa!» / Gritou contente. «Ai só foi pena / Não estar quente.» // Deu um
abraço / Na carochinha / E houve baile / Lá a cozinha.

[Luísa Ducla SOARES, *A carochinha e o João Ratão*, Porto, Livraria Civilização,
2002]

[V72] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA E DO INFELIZ JOÃO RATÃO

- [0] A história que vou contar / já muita gente a contou. / As rimas que vou rimar / já muita
gente a rimou. // Nesta história vão entrar / quem o destino marcou: / desgraças,
noivas sem par / um rato que escorregou... // Que a história que vou contar / É
história de luto e dor. / Em história assim similar / muito sofre o contador. //
Pudesse eu remediar / o como a história acabou, / que não estaria a começar / ainda
ela mal começou.
- [1.1.1] Mas já que vou começar / e alguma vez há-de ser / vejo num quadro exemplar / a
carochinha a varrer. // Menina Carocha Barata / de cara muito laroca / corpinho
vestindo bata / não me toques... Quem lhe toca? // No meio do pó do varrer /
encontrou uma moeda, / «Estou rica. Não querem ver!» / Aqui a história se enreda.
- [1.1.2] Acorreram as vizinhas / cada qual com seu conselho: / “Compre fitas e lacinhos. /
Compre brincos. Compre espelhos. // Só o espelho não comprou / que o espelho
que queria ter / eram dois olhos que a vissem / na janela do bem-querer. // «Sou
carochinha assisada. / Sou bonita e perfeitinha. / Quem me quer para namorada? /
Que me diz ‘Tu vais ser minha?’ // Quem me chama ‘Meu amor, / Bichaninha’, ao
ouvido? / Quem me traz do seu calor / Quem entende o que eu nem digo?» // E
cantando, apregoava / a cantiga ladainha: / «Quem quer, quem quer, quem quer /
casar com a carochinha?»
- [1.1.2.1] “Quero eu”, e era um boi.

- [1.2.1.4] “Quero eu”, e era um cão.
- [1.2.1.5] “Quero eu”, e era um gato. / E ela a todos que não.
- [1.2.1.2] “Quero eu”, e era um burro.
- [1.2.1.9] “Quero eu”, era um pavão.
- [1.2.1.8] “Quero eu”, e era um galo. / E ela a todos que não. // Enfeitada apregoava, / com colares de camarinha: / «Quem quer, quem quer, quem quer / casar com a carochinha?»
- [1.2.2] «Quero eu», disse-lhe um rato. / «E porquê?», a carochinha. / «Porque sou o rei do mato / e tu serás a rainha. // Rainha de todo o reino / rainha do coração, / minha rainha, só minha / diz que sim, nunca não.» // E com palavras assim / em meiga voz de paixão / lá ficou a carochinha / cativa do João Ratão.
- [1.3.1] Combinado o casamento / juntaram comerem para a boda / dez feijões de cozimento / que era a riqueza toda. // O padrinho deu toucinho / a madrinha, uma hortaliça. / Do merceiro, fiado, / também veio uma chouriça. / Ficou o caldo a cozer / enquanto se foram casar. / Nisto disse uma mulher: / «E se a sopa se pegar?» // E se a sopa se pegar? / E se a sopa se pegou? / E se ficamos sem jantar? / Vou lá eu e venho e vou. // Vou lá eu e venho e vou. / Vou lá eu e venho e ia. / A carochinha esperava / e o noivo não aparecia. // Vou lá eu e venho e vou. / Vou lá eu e venho e ia. / A carochinha chorava / mau agouro que teria. // Chegados aqui, paramos, / atalhamos, suspendemos. / A história tem tantos anos / e nós ainda a tememos. // E nós ainda a tememos / e a história ainda nos dói / neste transe e desventura / do ratinho nosso herói.
- [1.3.2] Ia casar-se feliz / com a linda carochinha... / Foi tentado pelo cheiro / que saía da cozinha... // Empoleirou-se num banco / para provar um feijão. / Deu o banco um solavanco / ficou-lhe o caldo na mão. // Logo após este desastre / a outra não lá ficou / e um pé e outro pé / e todo o corpo afundou. // Coitado do João ratinho / coitado do João Ratão, / que morreu cozido, assado / guisado no caldeirão.
- [1.3.3] «Onde estás, meu rataozinho?» / Chamou-o a noiva, em pranto, / mas só topou na cozinha, / com o chapéu, a um canto. // Quis ir mexer o feijão / para o caldo não bispar / e foi dar no caldeirão / com o marido a boiar. // carochinha em altos gritos / tudo à roda atordoou.
- [2.1.1] Condoída, uma tripeça / logo ali se desmanchou. // Logo ali se desmanchou / logo ali se desmanchava / e uma porta perguntou / que desgraça se passava.
- [2.1.2] Mal soube do sucedido / a porta deu o alarme: / «Se morreu o João Ratão / fico a abrir e a fechar-me.»
- [2.1.4*] Mal soube do sucedido / o fecho deu o alarme: / «Se morreu o João Ratão / fico todo a desmanchar-me.»
- [2.2.1] Mal soube do sucedido / o pinheiro deu o alarme: / «Se morreu o João Ratão / fico a puxar-me, a arrancar-me.»
- [2.2.2] Mal soube do sucedido / a pomba deu o alarme: / «Se morreu o João Ratão / fico eu a depenar-me.»
- [2.2.3] Mal soube do sucedido / a fonte deu o alarme: / «Se morreu o João Ratão / fico sem gota, a secar-me.»
- [2.3.2] A rainha veio à fonte / e viu a fonte sequinha, / de luto pelo João Ratão / e com dó da viuvinha. // A rainha mal tal soube / logo ali se condoeu / e disse para quem a ouviu: / «Choram todos. Choro eu.»
- [2.3.3] Veio o rei, viu-a a chorar / e indagou da razão. / A rainha lhe contou / da morte do João Ratão. // Pôs-se o rei numa lamúria / de cortar o coração: / «Já não quero mais ser rei / se morreu o João Ratão.»
- [3] O mundo quase findou, / choram mil olhos por ti. / Se até um rei abdicou... // E a história acaba aqui.

[António TORRADO, A história da carochinha e do infeliz João Ratão, Histórias tradicionais portuguesas contadas de novo, Porto, Civilização Editora, s.d., 13 p.]

[V73] CAROCHINHA E JOÃO RATÃO

- [1.1.1] Depois de varrer a casinha / pôs-se à janela a carochinha / que era linda e engraçadinha / muito contente a cantar: // “Quem quer casar / com a carochinha?”
- [1.2.1.2] “Quero eu”, / zurrou o burro / que sendo um pouco casmurro / dispôs-se a candidatar. // Como falas meu amigo? / Para casar contigo / quero ouvir-te falar. / E o burro fez “om om” / Não quero! Não és bom!” / Disse carochinha assustada. / “Não quero viver agitada.”
- [1.2.1.9] “Quero eu”, grasnou o pato / de chapéu, gravata e fato. / Como falas, mostra lá. E o pato fez cuá, cuá / agitando o seu coração. / “Assim não quero não!”
- [1.2.1.5] “Quero eu”, miou o gato / que estava de laço e sapato. / “Como falas?” “Miau, miau”, fez o gato aos saltinhos. / “Não quero casar contigo / porque acordas os vizinhos.”
- [1.2.1.4] “Quero eu”, ladrou o cão / batendo-lhe o coração. / “Como falas meu amigo?” “Ao, ao, ao”, ladrou o cão. “Não quero, podes partir / disse a carochinha a sorrir.
- [1.2.2] “Quero eu”, chiou o rato / que se chamava João Ratão / fazendo i i i, / que deixou na carochinha / a bater o coração.
- [1.3.1] E num dia de encantar / resolveram se casar.
- [1.3.2] Mas ao chegar a casa / João Ratão / que era muito glutão / ao ver ao lume um caldeirão / curioso foi espreitar. / Mas desequilibrou-se o João / e dentro do caldeirão / João Ratão foi parar.
- [1.3.3] Hoje chora a carochinha / que é linda e engraçadinha / pelo seu João Ratão / que, por ser curioso, / morreu no caldeirão.

[Texto de um Livro-puzzle, para crianças entre os 3 e os 7 anos, editado por Toi, em data incerta, em «material maleável, resistente e lavável», composto por 4 cartões e 24 peças. Nenhum outro elemento identificador se conseguiu obter sobre esta publicação.]

[V74] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [1.1.1] Quando fazia a limpeza a Senhora Carochinha encontrou cinco reizinhas mesmo no chão da cozinha. Vassoura, balde e esfregão lá vai tudo pelo ar e correndo para a janela. Põe-se a Carocha a gritar. Bichinhos e bicharocos, vejam bem como estou riquinha. Qual de vocês quer casar com a carochinha?
- [1.2.1.4] [Vem um cão] Bicho que trinca ossos não me serve.
- [1.2.1.2] [Vem um burro] ‘Apesar de ser casmurro, pode ser que sirva eu. Nem pintadinho te quero. Casar com um jerico! Ficava bem aviada.
- [1.2.1.13] E muitos bichos passaram pela casa da carochinha a todas ela negava porque nenhum lhe convinha.
- [1.2.2] Por fim um rato pequenino à sua porta parou. Era um rato miudinho mas que logo a encontrou: ‘Quero eu , quero eu!’ ‘Que comes tu?’ ‘O bom é meu.’ A ti ó rato. A ti eu quero. Melhor marido eu espero.
- [1.3.1] No dia do casamento, a caminho da capela, carochinha deu um grito!... Esquecera as luvas dela! João Ratão volta atrás,

- [1.3.2] abre a porta da cozinha e sente o cheiro bom que lhe vem da comidinha. Não mais se lembra das luvas nem da pobre carochinha. Só pensa no cheiro bom que lhe vem da comidinha. E sem pensar duas vezes mete o pé e mete a mão e cai dentro da panela o pobre João Ratão.
- [1.3.3] [Carochinha espera à porta da igreja. Volta para casa e chama:] João Ratão. Onde é que ele terá ido? Ai meu pobre João Ratão! Desde então a carochinha toda de negro vestida pensa bem que ser vaidosa não à sorte nesta vida.

[Texto do desenho feito pelos alunos do 2º ano da EB1 de Almada da Prof.ª Mª Fátima Passeiro, em <http://www.cb1-almadan3.rcts.pt/Ano2-/carochinha1.htm>]

[V75] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [0] Objectivo: ensinar nomes / vozes de animais; vozes «em português»: gato - miar - miau; ovelha – balir – mééé, etc. (Zurrar, grunhir, uivar, ladrar, relinchar, piar, arrulhar, cacarejar, relinchar, mugir...) Personagens: C - carochinha. JR - João Ratão. V1, V2 etc. - Vizinhas. An1, An2, etc.- Animais com voz. Descrição do jogo - Distribuir as crianças conforme o espaço disponível. Por exemplo: vizinhos animais [desenho de três cadeiras juntas pelo encosto] x x x x x janela caldeirão.
- [1.1.1] carochinha anda a varrer a casa. Acha uma moeda de cinco réis. Fica muito contente.
- [1.1.2] Vai à janela e diz: C - O vizinha, ó vizinha. V1 - Que é que aconteceu, carochinha? C - Achei dinheiro na minha cozinha. Que é que eu hei-de fazer com o dinheiro? V1 - Pode comprar bolos, carochinha. C - Bolos não quero, quero coisa melhor. V1 - Pode comprar sapatos, carochinha. C - Sapatos não, quero coisa melhor. As vizinhas / os vão dando sugestões. (O diálogo pode ser improvisado pelas crianças). Depois, a C diz, por exemplo: C - Luvas não quero. Eu quero é casar. Vou pôr-me bonita e marido procurar.
- [1.1.3] C vai para casa, enfeita-se e põe-se à janela: C - Quem quer casar com a carochinha Que é tão linda e boazinha?
- [1.2.1.4] An1 - Quero eu, quero eu! C - Quem és tu? An1 - Sou o cão. C - Como é que faz o cão? An1 - O cão faz ão, ão, ão. C - Vai-te embora, não te quero. Melhor marido que tu espero. C - Quem que casar com a carochinha, etc.
- [1.2.1.13] Vão aparecendo outros animais.
- [1.2.2] Até que aparece o JR. JR - Sou o João Ratão. C - Como é a tua fala. JR - In-in-in (numa vozinha doce para conquistar a C). C - Agora encontrei marido. Vou já casar contigo.
- [1.3.1] C dá o braço ao JR. Forma-se cortejo com os outros animais, com C+JR à frente. Dão a volta à sala e cantam. De repente C para, olha para as mãos e começa a chorar. JR - Porque é que estás a chorar, minha carochinha bonitinha? C - Ai, meu querido João Ratão. Esqueci-me do anel do casamento. JR - Não chores, carochinha, eu vou buscá-lo. E volto já, mais rápido que o vento.
- [1.3.2] JR vai a casa. Procura o anel. Vê o caldeirão. Cheira a sopa, mete o dedo, mete o pé, mete a mão, dá um grito e cai no caldeirão. As crianças divertem-se se se fizer um «caldeirão» com três ou quatro cadeiras juntas deixando um espaço fundo no meio, coberto com almofadas ou casacos. O JR cai de cabeça para baixo e fica a espernear.
- [1.3.3] C ouve o grito e corre para casa. C - Ai meu querido João Ratão. Que morreu cozido e assado no caldeirão! Os animais fazem coro (algazarra) com as suas vozes. (Como é que se pode fazer sons de tristeza a miar zurrar, balir, etc.?) Logo que as crianças saibam a história podem improvisar todo o diálogo.

[Ana Féria SANTOS, «Aprender com a carochinha», *Diário de Notícias*, 25 Maio 1982, 2.º caderno: Educação]

[V76] CAROCHINHA QUER CASAR

- [0] Tão...tão...tão...tão...tão...tão... tão... Soavam as sete horas no relógio da torre da igreja, quando carochinha abriu os olhos. «Sete horas! Ih que tarde! E logo hoje que tenho tanto que fazer!»
- [1.1.1] carochinha deu um pulo da cama, calçou as chinelinhas de verniz, enfiou a bata de cetim preto, atou os cabelos com um atrevido laço de seda preta e, pegando na vassoura, começou, bumba que bumba, a varrer a cozinha. Mas ó céus! Que coisa linda seria aquela, tão redondinha e a brilhar como um pequenino sol? carochinha aproximou-se e viu, com surpresa, nada mais nada menos, do que uma moeda de cinco réis, novinha em folha. Confesso que ainda hoje estou para saber porque é que a carochinha ficou tão satisfeita ao achar uma moeda que não tem cotação no mercado, isto é, não vale nada, mas enfim isso deu-lhe alegria e é quanto basta.
- [1.1.3] Satisfeitíssima com o achado, ai se põe ela aos pulos, agarrada à vassoura a dançar e a cantar. «Sou feliz / Que nem uma rainha, / Achei cinco réis / Ao varrer a cozinha. / Quem quer casar / Com a carochinha / Que é airosa / E bonitinha?»
- [1.2.1*] De toda a parte acorriam vários animais, de toda a espécie e feitio, a saber o que se passava. Creio mesmo que alguns, supondo que se tratava dum incêndio, trouxeram baldes, panelas e regadores com água, prontos a apagar o fogo e que outros se muniam de pás e picaretas por julgarem tratar-se de desmoronamento de casa; alguns armaram-se de pistolas, pois ouviram dizer, segundo afirmavam, tratar-se de quadrilha de ladrões e que tinha havido roubo e até mortes. Falava-se mesmo num ataque de loucura, e não estavam muito longe da verdade os que espalhavam este boato. Tamenho alarido nunca se ouvira. Os primeiros animais a chegarem à casa da carochinha foram o boi, o porco e o rato, e puseram-se à janela da Carocha, desatando a rir, ao vê-la abraçada à vassoura a dançar e a cantar. «Sou feliz / Que nem uma rainha, / Achei cinco réis / Ao varrer a cozinha. / Quem quer casar / Com a carochinha / Que é airosa / E bonitinha?» «Quero eu! Quero eu!», gritaram o boi, o porco e o rato, em coro. Ao longe, a turba ouviu dizer: «Morreu. . . morreu . . . » E desataram a soluçar, sem saber mesmo por quem choravam. E a Carocha a cantar e a dançar: . «Sou feliz / Que nem uma rainha, / Achei cinco réis / Ao varrer a cozinha. / Quem quer casar / Com a carochinha / Que é airosa / E bonitinha?» «Quero eu... quero eu...» gritavam alguns animais que se tinham aproximado. «Ardeu... ardeu...» espalharam alguns retardatários. E a maior parte da multidão gritava espavorida: «Ardeu tudo... ardeu tudo...» Ora os que trouxeram os baldes, regadores e panelas, cheias de água, querendo dar mostras do seu préstimo, baldeavam e regavam o próximo. Os que vinham munidos de pás e picaretas, levantavam ao alto estes instrumentos, como se fossem com eles fazer trabalho de vulto. E que dizer então da atitude marcial dos que apontavam revólveres e espingardas como se fossem conquistar o mundo? E a carochinha a bailar e a cantar: «Quem quer casar / Com a carochinha / Que é airosa / E bonitinha?» «Quero eu... quero eu...» «É meu... é meu...» «Não ouviram», dizia um outro animal. «Aquilo é roubo pela certa e a pobre vítima grita que o quer que seja é dela.» «E tem muita razão», sentenciou a gralha. «Ora, ora, ora... Não é nada disso. Eu bem ouvi dizer ‘morreu, morreu’». «É morte pela certa», teimava o burro, casmurro. «E fogo é o que é. Então eu não ouvi muito bem», gritava em altos berros uma urso surda que nem uma porta. «É mas é volta de bruxa», resmungava a ladina raposa. «Se eu até ouvi falar em vassoura. E que me conste só as bruxas usam uma tal montada.» «Estão todos muito enganados. Aquilo foi ataque de nervos que deu à carochinha, pois eu bem a vi no

chão a estrebuchar», afirmava a toupeira pitosga. «Bem a viste, é boa! Como podes dizer isso se tu com esses olhinhos abotoados, mal distingues um elefante duma formiga, ah! ah! ah! ah!...» gargalhou o pato marreco. Naquela balbúrdia uns riam, outros choravam e alguns chegavam a vias de facto, e já havia um pinto com um galo na testa, um mosquito com um olho inchado, uma lagartixa com as costelas partidas e uma desgraçada centopeia com vinte cinco pernas quebradas, o que a maçava muito, principalmente pela despesa de ter de comprar tantas muletas. E, enquanto tudo isto se passava, carochinha continuava a bailar e a cantar: «*Quem quer casar / Com a carochinha / Que é airosa / E bonitinha?*» E os animais, que já se contavam aos milhares, gritavam como uns possesos: «Quero eu... quero eu...» Por fim, carochinha, extenuada, deixou de dançar e de cantar.

- [1.2.1.1] Olhou para a janela e deu com o primeiro pretendente – o boi – com o seu grande corpanzil e a papada a tremer, pelo esforço com que gritava: «Quero eu... quero eu...» «Ah! Não me serves! Eu queria lá um marido tão pouco ajeitado; sempre a comer e a babar-se!... Deus me livre! Além de que comes umas bodegas, que não me agradam nada...» «Senhora D. carochinha», retorquiu muito formalizado o boi, «este fato que eu trago é o da semana. Mesmo o outro está muito mal talhado, mas eu vou mudar de alfaiate, e tenciono até fazer ginástica e regime de emagrecimento. Quanto a andar sempre a mastigar, minha querida amiga, não está na minha mão deixar de o fazer. Não vê que eu sou um ruminante? Sobre a minha alimentação, perdoe a falta de modéstia, mas hoje há grandes homens que reprovam o comer-se carnes, ovos, etc., com o que concordo plenamente. Agora o babar-me, eu poderia dizer que o faço porque ando babado de todo pela menina, mas isso seria faltar talvez um pouco à verdade, e eu não gosto de mentir.»
- [1.2.1.6*] «Deixa-te de tretas, amigo boi», saltou dali o coelho. «Ó menina carochinha case comigo que sou bom moço e muito apuradinho no meu fato.» «Não me serves. Pareces um maluquinho, sempre aos saltos e a fazer caretas. E quanto à maneira como te alimentas... hum... não me agrada nada.» «Então, sou herbívoro e com muita honra. Não sabe a minha jóia que hoje estão na moda as vitaminas e que estas se encontram principalmente nas frutas e legumes?...» «Está bem, se me não quer... hum!...» E o atrevido coelho—que coisa feia! – deitou a língua de fora à Carocha, deu dois pulos e meteu mato dentro.
- [1.2.1.3] «E eu, menina carochinha!», disse o porco. «Tenho muito boa boca, sou um bom-serás e gosto muito de si.» «Olha o paçudo!... De barriga a arrastar na terra e a comer quantas porcarias lhe dão. Se eu casava lá contigo! Para as minhas amigas troçarem de mim e dizerem, com verdade, que eu casei com um porco. E que jeito tinha pôr o meu nome nos meus bilhetes de visita: carochinha Porco... Que ideia!» O porco enfiou o focinho chão abaixo, torceu nervosamente o rabo, e afastou-se a cogitar nos caprichos femininos.
- [1.2.1.5] «E eu? E eu?», gritou o gato de cauda alçada. «Não sou um excelente partido e um lindo moço?» «Não me mereces confiança. Tens as garras muito afiadas e uns olhinhos piscos e oblíquos que não me agradam nada. Até pareces um desses orientais que nunca se sabe o que pensam...» «Adeus, menina carochinha. Boa sorte!»
- [1.2.1.2] «Ó menina Carocha, case comigo», pediu com um vozeirão que fez estremecer as vidraças o burro casmurro. «Ora, mas que ideia! Para eu andar sempre assustada, não? E de noite, quando te desse para rressonares, quem é que havia de dormir? Sou muito sensível, sofro de insónias e não me agrada nada casar contigo.» «Case, menina carochinha, case que eu prometo aprender canto, só para lhe ser agradável», teimava o burro. «Case, menina Carocha, case que eu prometo não rressonar, senão depois de saber canto.» «Já disse que não. Não sejas teimoso.» «Case, case, case...», continuava o burro casmurro. Foi preciso o elefante agarrá-lo com a tromba e atirá-lo para cima dum monte de feno, para ele se calar.

- [1.2.1.7*] «Menina, já que a livreí daquele maçador, case comigo», pediu humildemente o elefante. «Olha agora este!... Eu queria lá casar com um trombudo.. Vá-se embora.» O elefante afastou-se de tromba caída,
- [1.2.2] e, então, é que, senhor da situação, se viu o ratinho espartinho, muito satisfeito a botar fala. «Com quem a minha jóia vai casar é comigo. Temos muitas afinidades», suspirou o ratinho (ele era todo bem falante). Não admira; vivia há muito na magra despesa duns professores, de quem ouvia muitas vezes as conversas. «Somos espertos», continuava o rato, «ocultamo-nos com facilidade do inimigo, gostamos de bons pitéus (que eu na casa onde vivo, não tenho grandes regalos, mas já me tencionava mudar), e somos apuradinhos no vestuário. É ver como a menina, sempre de preto, e nunca se lhe vê uma nódoa.» «Quantas vezes vim ver a menina Carocha, dum lado para o outro, nas voltas da casa, eu dizia à minha defunta mãe (e o ratito, comovido, limpou uma lágrima com a patita): ‘Ai, uma mulherzinha assim é que me convinha: toda jeitosa, sempre esticadinha, amiga de estar no seu buraquinho como eu, e com despesa bem fornecida.’ A menina desculpe em lhe estar a falar destas coisas materiais, mas isto de ‘amor e uma cabana’ está já fora de moda.» «Ah!, isso é verdade... e é preciso sempre contar com uma doença e ter um pouco de presunto ou carne assada de lado... senhor!... Como se chama?», inquiriu meigamente a pequena Carocha. «Conhecem-me todos (que eu sou bastante conhecido) por João Ratão, mas para si gostaria de ser João Ratinho.» Conversaram ambos ainda um bom bocado, combinou-se o dia da boda e, entretanto, encontravam-se todos os dias para se ficarem a conhecer.
- [1.3.1] Chegou finalmente o dia do casamento. João Ratão estava um pouco nervoso. Ia começar vida nova! «Oxalá se desse bem!» pensava o amigo ratinho, enquanto tirava uma nódoa de gordura que lhe ficara agarrada às calças, quando de manhãzinha comera um pedacito de presunto. Defronte de um bule de cristofle, brilhante como um espelho, que estava em cima da mesa da cozinha, João Ratão mirou-se de alto a baixo. Não pôde deixar de sorrir. Como estava cómico, visto no abaulado do bule, com o corpo deformado. Saltou da mesa, dirigiu-se para um quarto de brinquedos e pôde mirar-se à vontade, no toucador das bonecas. Realmente estava bonito: os bigodes bem escovados, o focinhito muito fino e o fato a brilhar como veludo. Em breve estava em frente da noiva, muito linda, toda de preto e brilhante como o próprio verniz. Casaram e viviam muito felizes. No primeiro domingo foram à missa. Bonito par na verdade! Tão enlevados iam na conversa que, só perto da igreja, repararam no esquecimento da carochinha – viera à rua sem luvas!... «Ele acontece cada uma!», lamentava a pobre carochinha. «Ai, o que vão dizer as pessoas conhecidas! Que eu fiz um casamento pobre e que nem já tenho dinheiro para comprar luvas...» João Ratão, cavalheiro e apaixonado, disse à sua mulherzinha que não se incomodasse por coisa que se remediava tão facilmente. Bem sabia ela quanto ele era ágil. Iria buscar as luvas e dentro de instantes estaria de volta. «Não queria ver lágrimas nuns olhitos tão bonitos...» E desatou a correr.
- [1.3.2] Chegado a casa, as narinas começaram a tremer-lhe de satisfação. Que rico cheirinho!... Aquilo devia ser carne de porco! Bem fizera em ter casado com uma mulher de gostos tão iguais aos seus! Se a mãe fosse viva, como havia de ficar contente, em vê-lo tão bem casado. «Ai, este cheiro! Que tentação! E as luvas? Onde estariam as luvas? Na cozinha não estavam com certeza», dizia-lhe a voz da razão, a evitar o mal que dali lhe advira. «Quem sabe?» dizia-lhe a voz do desejo, «carochinha podia ter-se esquecido delas ali...» E a voz da tentação venceu. João Ratão dirigiu-se lépido à cozinha. Lá estava a fatídica panela a chamar por ele, com aquele rico cheirinho capaz de tentar um rato morto, quanto mais um rato vivo e guloso como ele. João Ratão deu um salto para a chaminé. destapou a tampa e... começou agora a horrível tragédia que tem sido contada de geração em geração, e tem posto os cabelos

em pé a tantos meninos e meninas. *Meteu o pé, / Meteu a mão, / caiu lá dentro / O João Ratão.*

- [1.3.3] carochinha, enquanto esperava pelo esposo, sentou-se numa pedra, à sombra dum ulmeiro. Como era bom ter assim um marido alegre, amigo, pronto a fazer-lhe todas as vontades, cheio de delicadezas e capaz de dizer frases tão lindas como aquela: «E não quero ver lágrimas nuns olhos tão lindos...» Que bem fizera em não dar ouvidos às más línguas: que o João Ratão era um estoura-vergas... que era um grande guloso, que a havia de fazer chorar muita lágrima... Como se aquilo pudesse ser! O tempo passava, e João Ratão sem aparecer. carochinha começou a estar inquieta. Já o sino da torre dava a última badalada e nada de João Ratão... Ágil com era, trepou aos ramos mais altos do ulmeiro e pôs-se a examinar a estrada. Na curva viu um ponto negro. Não seria ele? Não, infelizmente não. Era uma «baratinha», ou antes um automóvel pequenino. Já não lhe sorria aquela demora. No entanto esperou mais uns minutos. Nada! Impaciente, pôs-se a correr pelos campos. Toupeira pitosga que a viu tão apressada, perguntou-lhe num fingido alvoroço de interesse: «Que tem, minha cara amiga? Há fogo em sua casa? Aconteceu alguma coisa ao seu encantador esposo?» carochinha engatilhou um sorriso forçado, e garantiu à coscuvilha que não lhe sucedera nada de anormal. Apenas ia buscar as luvas de que se esquecera. «Adeus. adeus, minha querida. Sabe? Da sua casa vinha um cheiro tão bom a carne de porco e rato cozido... A propósito, porque não compra uma panela de pressão? Evita muita coisa... até as atenções a certos gulosos...» O coração da carochinha deu-lhe um baque. «Maldita bruxa! Toupeira duma figa! Bicho agoirento!» Tic... tic... tic... E a casa, que nunca mais se via. «Pronto... Já posso respirar...» Mas realmente havia um cheiro que não agradava. Vai à cozinha e o que vê a desgraçada? As pernas do João Ratão fora da panela. Desvairada, põe as mãos à cabeça e desata a gritar: «*Ai o meu maridinho / Meu João Ratão, / Cozido e assado / No caldeirão!*»

- [2.1*] Logo a casa se lhe encheu de bicharada, a lamentar o sucedido. «Eu não lhe dizia», resmungava a toupeira pitosga, «que vinha da sua casa um rico cheirinho a carne de porco e rato cozido?» «Vá-se embora, sua bruxa. Bem me basta a minha desgraça.» E carochinha continuava a lamentar-se: «*Ai o meu maridinho / Meu João Ratão, / Cozido e assado / No caldeirão!*» E os outros animais respondiam em coro: «*Cozido e assado / No caldeirão!*»

[Salomé de ALMEIDA, *Carochinha quer casar*, Lisboa, Minerva, 1996, 2ª ed.]

[V77] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA

- [0] Era uma vez... Num salão do paço do rei Tareco, o príncipe Encantador jogava a cabra-cega com as aias porque uma delas, Rosalinda, era a aia da Rainha de quem gostava secretamente, quando subitamente entra na sala a D. Serigaita, camareira-mor do palácio, que tendo visto os dois a beijar-se, correu pressurosa a prevenir o mui augusto rei Tareco e a mui virtuosa rainha Pata Choca, do escândalo. Este, furioso, ordenou que matassem Rosalinda para a castigar do atrevimento e dispôs-se ele mesmo a verificar o cumprimento das suas ordens. Mas o príncipe, prevenido pelo seu preceptor Pirolito, pôde dar fuga à gentil Rosalinda, mandando-a seguir para a floresta e que procurasse a casa do guarda, pois lá estaria com segurança. Ele ficaria para aguentar a ira de seu pai. Momentos depois este deu entrada na sala, seguido da sua numerosa corte e Ferrabrás, o carrasco, com os seus homens de armas, e não vendo Rosalinda, ainda mais furioso ficou. «Rosalinda? Dizei onde está!» «Ignoro, senhor meu pai», respondeu o príncipe. «Ah! Quereis livrá-la da minha ira? À morte, Ferrabrás, procurai-a depressa e matai-a!» «À morte não, meu pai! Alguém a salvará e

esse alguém sou eu!» e o príncipe Encantador, aproveitando o momento de estupefacção geral, desembainhou a espada e brandindo-a no ar, saiu a correr, embrenhando-se na floresta. O rei que ficara espantado pela atitude do filho, no momento, resolve seguir atrás do fugitivo. Uma vez no bosque, Rosalinda não consegue encontrar a casa do guarda. Temerosa porque já ouve as vozes dos guardas que a procuram, invoca o auxílio da Fada da Noite. Esta aparece-lhe e diz-lhe: «Proteger-te-ei! Com a força do meu encanto posso transformar-te num pequeno animal que à noite pertence e que passará despercebido à vista dos que te procuram. Mas assim permanecerás até que o Amor, que foi quem te arrastou aos perigos que corres, te desencante. Converter-te-ei numa carochinha.» Passados momentos entra no bosque o príncipe Encantador que, farto de procurar Rosalinda, desespera e desata a chorar. A Fada da Noite aparece-lhe, repete-lhe mais ou menos as mesmas palavras e acrescenta: «Como ela perderás a lembrança do que foste e só o acaso te poderá levar junto da tua amada sem que o saibas e sintas. pois só o amor poderá quebrar o teu encanto. Quereis?» «Quero.» «Transformar-te-ei num rato!»

- [1.1.1] A carochinha varre a casa e de repente dá um grito de alegria. Pula de contente e apanha do chão uma moeda de cinco réis. «Cinco réis! Estou rica! Já me posso casar!»
- [1.1.3] E dando pulos de contente vem para a janela apregoar: «Quem quer casar com carochinha Que ela é formosa e bonitinha?»
- [1.2.1.5*, 1.2.1.4*, 1.2.1.2, 1.2.1.2, 1.2.1.7, 1.2.1.1*] Entram na rua o gato, o cão, o porco, o burro, o carneiro e o boi que exclamam todos: «Quero eu!» A todos a carochinha rejeita,
- [1.2.2] quando aparece o João Ratão todo peralta e apaixonado: «Quero eu!» «E tu que comes?» «O bom é meu», responde João Ratão. A carochinha agradeceu a resposta do João Ratão e logo ali resolveu casar com ele. Mas o gato, o cão, o porco, o burro, o carneiro e o boi, despeitados, resolvem vingar-se e de colaboração com a centopeia, vizinha da carochinha, conseguem fazer com que João Ratão venha a casa só num dia em que tinha ido à missa com a consorte.
- [1.3.2] João Ratão entra em casa, sente um cheiro delicioso que vem do caldeirão, mete a mão, um pé e zás! cai lá dentro.
- [1.3.3] Os seus inimigos pulam de contentes e quando a carochinha, cansada de esperar, entra em casa e encontra o João Ratão morto, debulha-se em lágrimas e exclama pesarosa: «Ai o meu rico João Ratão / Cozido e assado no caldeirão!» O amor juntara-os.
- [3] Como prometera a Fada da Noite quebrou o encanto e o príncipe Encantador pôde casar com a sua Rosalinda e com o consentimento do respeitável rei Tareco a quem a alegria de poder tornar a ver o seu filho fizera esquecer tudo.

Autorizado pelo autor: Eduardo SCHWALBACH

[Eduardo SCHWALBACH, Texto que acompanhava um jogo infantil de cubos, com 6 cartões representando a história, publicado em data incerta pela Majora, do Porto. Esta versão foi utilizado por crianças em seus jogos infantis pelos anos 40]

[V78] O CASAMENTO DA CAROCHINHA

- [0] Naquela manhã de festa estavam todos reunidos. Lá estava a Branca de Neve com os Sete Anões da Mina, mais a Gata-borracheira e a Bela Adormecida e também estavam os Príncipes que a algumas deram vida. Ah!... também estava a carochinha. A festa era em casa da Gata-borracheira que, sentada ao borralho, cantava desta maneira: «Não sou gata, sou menina / De uma história lá de trás / Em que eu tinha uma madrasta /

Que tinha três filhas más / A história já foi contada / E uma história muito gasta / E eu estou muito aliviada / Por se ter gasto a madrasta.» Os sete anões acompanhavam a canção, batendo a compasso com as pás no chão. Evitavam contudo acertar com alguma pá na Branca de Neve que, dormindo ao pé da chaminé e entre os sete anões sonhava com Alibabá e os quarenta ladrões.

- [1] Nisto chegou o João Ratão, com ar preocupado. Vinha já muito atrasado, trazia as luvas na mão. «Onde está a carochinha, perguntou ele ao entrar. Claro, está à janela, mas onde havia de estar?» A carochinha fechou a janela e aproximou-se do João Ratão. «Mas que se passa João?!... Não espreitaste o caldeirão?!» Fez-se silêncio geral. A carochinha das fitas nem queria acreditar... afinal ia casar com o seu João Ratão que voltava são e salvo com as luvas brancas na mão?...» E tão contente ela estava que foi abrir a janela para que o mundo inteiro visse o casamento dela. Então o João Ratão que tinha uma linda voz, pôs-se a cantar para o mundo, para todos, todos nós: «Oíçam esta nova história / Em que eu, João Ratão, / Não caio no caldeirão / E que fique na memória / Dos meninos a vitória / Do velho João Ratão / A vitória nesta história / Em que entram mil histórias / Na história da confusão.»
- [3] E estavam no auge da festa quando alguém bateu à porta. E fez-se ouvir uma voz: «A Branca de Neve está morta?» Era a Rainha Má, a madrasta da Branca de Neve. Calaram-se todos e o anão Rezingão foi à janela. E ameaçando a rainha com a pá, gritou-lhe: «Fora daqui, bruxa má! Tu não entras nesta história!» A rainha ficou apavorada e fugiu. Para tão longe que nunca mais ninguém a viu. A festa da confusão continuou e, por fim, cantaram em coro: «Vimos de histórias antigas / Fizemos novas cantigas / Para esta nova história / Guardem-na bem na memória / Casou-se o João Ratão / No meio da confusão / Com a noiva carochinha / Que não é mais viuvinha / Cantemos todos em coro / Foi-se embora o velho choro.»

[Lourdes Carvalho e BRANCO, *O casamento da carochinha*, Lisboa, Europa-América, s.d. [1986?] pp. 9-11]

[V79] HISTÓRIA DO CAROCHINHO

Entra o carochinho a cantar e a dançar o “If I were a rich man”. De súbito, vê no chão um papel e baixa-se para o apanhar.

Carochinho: O que é isto? Olha! Um cheque ao portador! De mil escudos!... O que é que eu faço com tanto dinheiro? (Vira-se para dentro e chama): Oh vizinhas! Vizinhas! Venham cá por favor! Depressa! (Entra a Abelha Maia com a música da Abelha Maia)

Abelha Maia: Bons olhos o vejam, vizinho! Boas tardes! Então o que é que aconteceu?

Carochinho: Nem calcula!

Abelha Maia: Saiu-lhe o Totoloto? Não me diga que lhe saiu a sorte grande? Ou então um pote de mel?

Carochinho: Está quente! Encontrei um cheque e não sei o que hei-de fazer com ele!

Abelha Maia: Quem tem ideias é a nossa vizinha formiga. (Volta-se para dentro e chama): Oh vizinha! Vizinha! Venha cá! (Aparece a formiga toda atarefada com uma vassoura a varrer o chão)

Formiga: Ca foi? Ah, boas tardes vizinhos!

Abelha Maia: Sabe o que foi? É que o nosso vizinho Carochinho achou um cheque e não sabe o que há-de fazer com tanto dinheiro, e eu pensei que a vizinha...

Formiga: Pensou e pensou muito bem! Ca bida oije ‘stá que num che pode mais. Mas de canto que diche qu’era o cheque?

Formiga: De mil escudos! (A formiga e a abelha riem-se)

Formiga: (A rir) Mil escudos! O que é qu'icho vale oije? Bem se bê que o bizinho num bai à praça todos os dias! (Vira-se para a Abelha Maia) 'Inda agora numa coibe qu'eu cumprei p'ra fazer uma chopita p'ró mê home gastei tudo o que lebaba na bolcha!

Abelha Maia: Lá isso é verdade! É tudo para encher o bucho... Retiram-se as duas do palco falando e gesticulando, enquanto o Carochinho fica espantado a olhar para elas e para o cheque sem saber o que fazer...

Surge uma Passarinha, muito tímida, caminhando em passinhos curtos.

Carochinho: Bons dias, senhorita!

Passarinha: (Não responde)

Carochinho: Bons dias, senhorita!

Passarinha: (Não responde)

Carochinho: Porque é que a senhorita não quer falar comigo? Olhe que eu não lhe faço mal nenhum!

Passarinha: A minha mãe disse para eu não falar com estranhos!

Carochinho: Mas eu não sou um estranho, eu sou o Carochinho.

Passarinha: (envergonhada) Não sei, a minha mãe disse para eu não falar com estranhos!

Carochinho: (atrevido) Será que a menina passarinha me quer conhecer melhor, casando comigo?

Passarinha: A minha mãe bem disse para eu não falar com estranhos. A minha avózinha é que sabe que os homens são todos iguais, não lîgues ao que eles dizem porque eles são todos iguais...

Sai a passarinha e aparecem duas gatas a dançar. Olham para o Carochinho e dizem ambas:

Gatas: Uau! Que borrachão! Correm as duas para ele.

1ª Gata: Como é que te chamas, ó bonitão?

2ª Gata: Sabes que tens uns lindos olhos?

Começam as duas a ronronar para ele. De repente vêm-se uma à outra, arqueiam-se e agarram cada uma no braço do Carochinho.

1ª Gata: (agressiva) Qu'ê que tu queres. Olha que eu vi-o primeiro?

2ª Gata: Não viste nada! Quem o viu primeiro fui eu!

1ª Gata: Ah, que piada! Além disso ele gosta mais de mim. Não é, love?

2ª Gata: Que graça! Vê-se logo que o engatei á primeira! Miau...

1ª Gata: Ná! Ele é só meu!

2ª Gata: Meu! É mas é meu! Puxa cada uma com força pelo carochinho e grita: É meu! É meu!, até que o Carochinho se liberta.

Carochinho: Apre! Daqui a bocado ainda me levam ao rei Salomão e me cortam ao meio... Prefiro ficar sem nenhuma das duas que ficar metade para cada uma!! Saem as duas á bulha uma com a outra.

Carochinho: Que escaldão!!

Entra a Bela Adormecida sonâmbula, de mãos estendidas.

Carochinho: Será uma visão... ou é mesmo a Bela Adormecida? É! É ela! Agora basta que lhe dê um beijo e... Aproxima-se a Bela Adormecida e dá-lhe um beijo. A Bela Adormecida acorda, espreguiça-se e olha para o Carochinho.

Bela Adormecida: Mas tu não és um príncipe. Não és o príncipe dos meus sonhos!! Ai, ai! Fui eu acordar por causa disto! Não tem cabelos louros, nem olhos azuis; nem tem um cavalo branco como eu sonhava... Vou mas é voltar a dormir! Estende os braços, fecha os olhos e sai como entrou.

Entra uma galinha com um cartaz que diz: "VIVA A LIBERTAÇÃO DA GALINHA"

Galinha: Galinha libertada não será mais humilhada! Galinha libertada não será mais humilhada!

Carochinho: Bom dia!

Galinha: Bons dias! Isto é que têm sido umas jornadas de luta! Pelos campos e cidades, capoeiras e aviários de todo o país, eu arrasto na minha campanha milhares e milhares

de galinhas que se sentem exploradas pelo machismo do galo. (Feroz) Esse animal que mais não faz que não seja exigir os ovos a horas certas! E ainda por cima... Ainda por cima, acorda-nos a nós, galinhas desprotegidas a cantar no meio da noite!... Olhe, eu falo por mim, que eu às vezes estava a sonhar e apanhava um destes sustos!

Carochinho: Ah sim?

Galinha: Pois era! Mas agora tudo acamou! Se ele quiser ovos que os ponha! Se quiser cantar que cante sozinho! Ora essa! Galinha libertada não será mais humilhada! Galinha libertada não será mais humilhada! (Virando-se para o Carochinho) Você sabe o que é que ele dizia se nos via distraídas?

Carochinho: Não calculo. O que era?

Galinha: “Vamos trabalhar meninas! Se houver ordem na capoeira, haverá galinha poedeira!” Já viu?! Que machismo descarado! Que exploração tão aviltante para a classe feminina! E ele sempre no ripanço!!

Carochinho: Sim, de facto!... Mas eu estava a pensar, não quer casar comigo?

Galinha: O quê? Casar consigo?! Então eu saí duma prisão p’ra me meter noutra? Não pense nisso!! (Sai gritando) Galinha libertada não será mais humilhada!

Carochinho: Estou a ver que não tenho sorte nenhuma!...

Ouve-se o som de uma valsa e aparece uma borboleta a dançar.

Carochinho: Mas que beleza! Que elegância! Que colorido! Que charme!...

A borboleta finge que não houve mas meneia-se de modo a mostrar as asas.

Borboleta: Bom dia!

Carochinho: Saiba a senhorita que assim que a vi, foi como se um raio de luz ma banhasse, foi como se a Primavera me aparecesse!

Borboleta: Sim?!... E que mais?

Carochinho: (Virando-se para o público) E esta? Já gastei o meu repertório todo!... Ah! Já sei!... Assim que a vi, senhorita, pensei logo: cá está aquela a quem eu sempre diria “Sim!”

Borboleta: Ah sim! É verdade que cederia a qualquer pedido meu?

Carochinho: Pois claro! Isto é... desde que a senhorita concordasse com unir-se a mim pelos laços matrimoniais!... Saiba antes de mais que tenho algumas posses!!

Borboleta: Posses?! Ah já sei! É accionista maioritário da General Motors, deputado da Assembleia da República ou então é aviador da TAP... tem um avião particular e uma mansão nas Ilhas Paraíso... Sim, sim!! Está bem!

Carochinho: Bom... Bem... Não é bem isso!... (enfático) Mas tenho em meu poder um cheque de mil escudos!!

Borboleta: Mil escudos?! Ah! AH! AH! Não brinque comigo!! Mil escudos??

Carochinho: Não! É verdade!! Está aqui!! Se quiser ver, veja!!

Borboleta: Mas p’ra que é que isso dá hoje?? Olhe que eu vou todos os dias à manicura e ao cabeleireiro! Dia-sim, dia-não tenho encontro na modista... p’ra já não falar dos banhos diários de sauna e das massagens. Mil escudos?! Isso dá para alguma coisa?

Carochinho: Ah! Pensava que...

Borboleta: Pensava, pensava... Bem, tenho que ir andando, já estou atrasada para o esteticista. Afasta-se abanando as asas.

Passa o Lobo Mau a correr e a olhar de um lado para o outro.

Lobo Mau: Onde é que ela se meteu? Onde é que ela se meteu? Sai. O Carochinho olha atônito. Entra o Capuchinho Vermelho, também a olhar de um lado para o outro.

Capuchinho Vermelho: Por onde é que ele anda? Este Lobo Mau é mesmo distraído!...

Carochinho: Deve ser o Capuchinho Vermelho, não é?

Capuchinho Vermelho: Sou sim!

Carochinho: Olhe!! Fuja! Fuja depressa que o Lobo Mau passou por aqui há pouco! Vá! Fuja enquanto é tempo!!

Capuchinho Vermelho: Fugir?! P'ra quê? Eu quero é que ele me apanhe!! (baixinho) Isto de fugir é só p'ra provocar...

Carochinho: Ah... Sim?!

Capuchinho Vermelho: Pois é verdade! Sabe? Eu sou louca por ele, mas se eu não fugir um bocado ele depois não me liga nenhuma! Está a perceber?

Carochinho: Hmn...

Capuchinho Vermelho: Mas disse que ele há pouco estava aqui à minha procura... deve andar por perto. Já sei! Vou gritar. Talvez ele assim me ouça! (Gritando) Socorro! O Lobo mau vem atrás de mim. Socorro! Acudam!! (Para o Carochinho, baixinho) Se ele aparecer não faça nada! Está bem?! O Carochinho encolhe os ombros e acena afirmativo.

Capuchinho Vermelho: SOCORRO! ACUDAM!!

Aparece o Lobo Mau. Ah! Estás aí! O Capuchinho Vermelho finge-se assustado e corre devagarinho. O Lobo Mau apanha-a logo.

Lobo Mau: Até que enfim! Apanhei-te! Capuchinho dos meus sonhos!

Capuchinho Vermelho: Finalmente! Lobo Mau dos meus encantos! Saem os dois muito felizes. Surge a Pantera Côr-de-Rosa a dançar mascando uma pastilha.

Pantera: Oi, meu! Tudo bem?

Carochinho: Tudo bem, e tu?

Pantera: Tudo na maior!...

Carochinho: (dizendo para si) Com esta é melhor direito ao assunto... Ouve lá! Tu queres casar comigo?

Pantera: O quê? Casar contigo? Qual é a tua, ó meu?! Tás-me a ver, eu, casada com um tipo como tu? Só se estivesse com uma grande pedrada!...

Carochinho: Então porquê? Sou assim tão repelente?

Pantera: Ouve lá... Eu quero é curtir, e curtir deveras!... Se fosse com um gajo como... o vocalista dos Sex Pistols, ou dos Nirvana... aí eu ia logo... agora contigo?!...

Carochinho: Sim, já estou a ver! Desde que fosse parecido com um cantor zeco inglês ou americano tu já alinhavas. Esta juventude... Então e os nacionais?

Carochinho: Olha... não sei... mas o Quim Barreiros também é espectacular! (cantando) "Só bato por letra, Só bato por letra... a professora a ensinar e eu a bater por letra..." Agora tu? Tu és tão fatel... Sai a dançar.

Entra a Ratinha Sabichona com livros debaixo do braço, gesticulando enquanto fala:

Ratinha: Como é sabido... somos tributários de um vício de pensamento adquirido no contacto com os paradigmas da moderna racionalidade científica, havendo que reformular toda uma mundividência, assente ela mesma em critérios epistemológicos que se não encontram em consonância com as condições de possibilidade do conhecimento como ele é entendido na pós-modernidade... Suponho que está de acordo comigo?

Carochinho: (confuso) Como? O que disse?

Ratinha: Bom! Pretendo sustentar que as condições de pensatividade dos tempos hodiernos se encontram atrofiadas, direi mesmo, se encontram bloqueadas pela inércia mental dos nossos interlocutores! Coloco-me a mim mesma a hipótese de que haverá, digamos, como que uma desposseção de um determinado código que impede, frustra mesmo a comunicação entre a elite a que pertença e a ralé em que se encontra... Será que me entende?

Carochinho: Hmn, ... não compreendi totalmente a sua mensagem. Mas será que a gentil senhorita quer casar comigo?

Ratinha: (desdenhosa) Olhe! Simplesmente abomino em gente que acredita no amor à primeira vista. Além de que não creio que os seus serôdios interesses românticos pela minha pessoa possam vir a obter uma mínima correspondência da minha parte... Sai a Ratinha intelectual, enquanto que o Carochinho fica especado a olhar para ela.

Carochinho: Isto é que eu tenho cá uma sorte! Hoje só me saem duques? Primeiro foi uma passarinha tímida, depois duas gatonas atiradiças, logo a segui a Bela Adormecida desenganada, depois uma gatinha feminista, uma borboleta queque e uma pantera toda discoteque, e, como se o azar não chegasse, faltava-me agora uma rata intelectual com desdém pelos carochos! O Carochinho fica sentado no chão, a olhar para o ar, pensativo. Aparece a carochinha a chorar.

carochinha: Ai que sorte a minha! (soluça) Desde que o João Ratão morreu cozido e assado no caldeirão, nunca mais ninguém quis saber de mim! Ai, Ai, que sou mesmo infeliz! (chora) Agora, todos passam por mim, olham e voltam as costas, já ninguém me liga mais! Ai, Ai! (soluça)

Carochinho: Quem é esta jovem tão triste? Não será a carochinha da história?

Carochinho e carochinha olham os dois um para o outro e vão-se aproximando ao som de uma música romântica. Sem palavras dão as mãos.

Acaba a história com a entrada dos outros animaizinhos todos que seguram num cartaz que diz: “E VIVERAM POBRES MAS FELIZES PARA SEMPRE”

[Noémia SIMÕES, “História do Carochinho”, *Risco de União, Suplemento*, 7 (32, Jul-Ago) 1994]

APÊNDICE II: IMAGENS

Imagem 2. Carochas⁸⁰²



Imagem 3. Doninhas



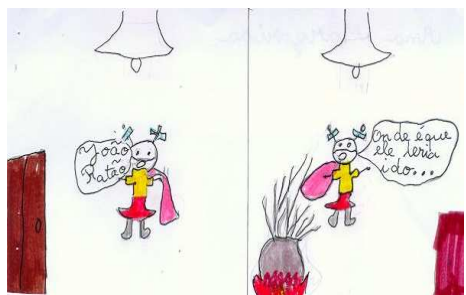
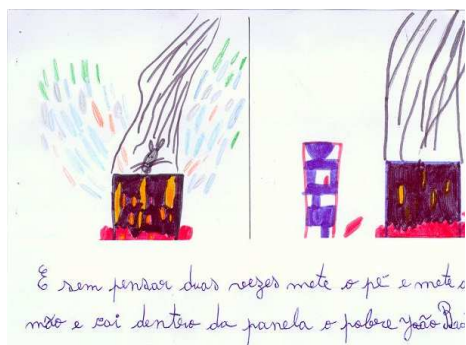
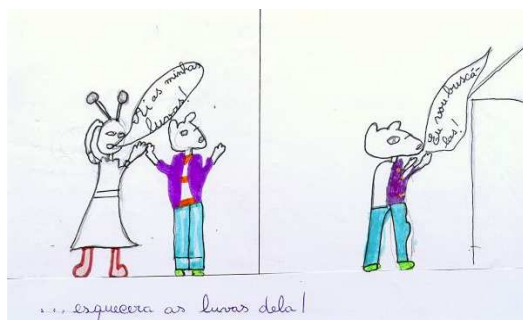
Imagem 4. Musaranhos e ratos



⁸⁰² Por ordem: germânica (*Blattella germanica*), da Madeira (*Leucophaea maderae*), firefly roach *Schultesia lampyridiformis*, hissing cockroach (*Gromphadorhina portentosa*) e small hissing cockroach (*Gromphadorhina chopardi*)

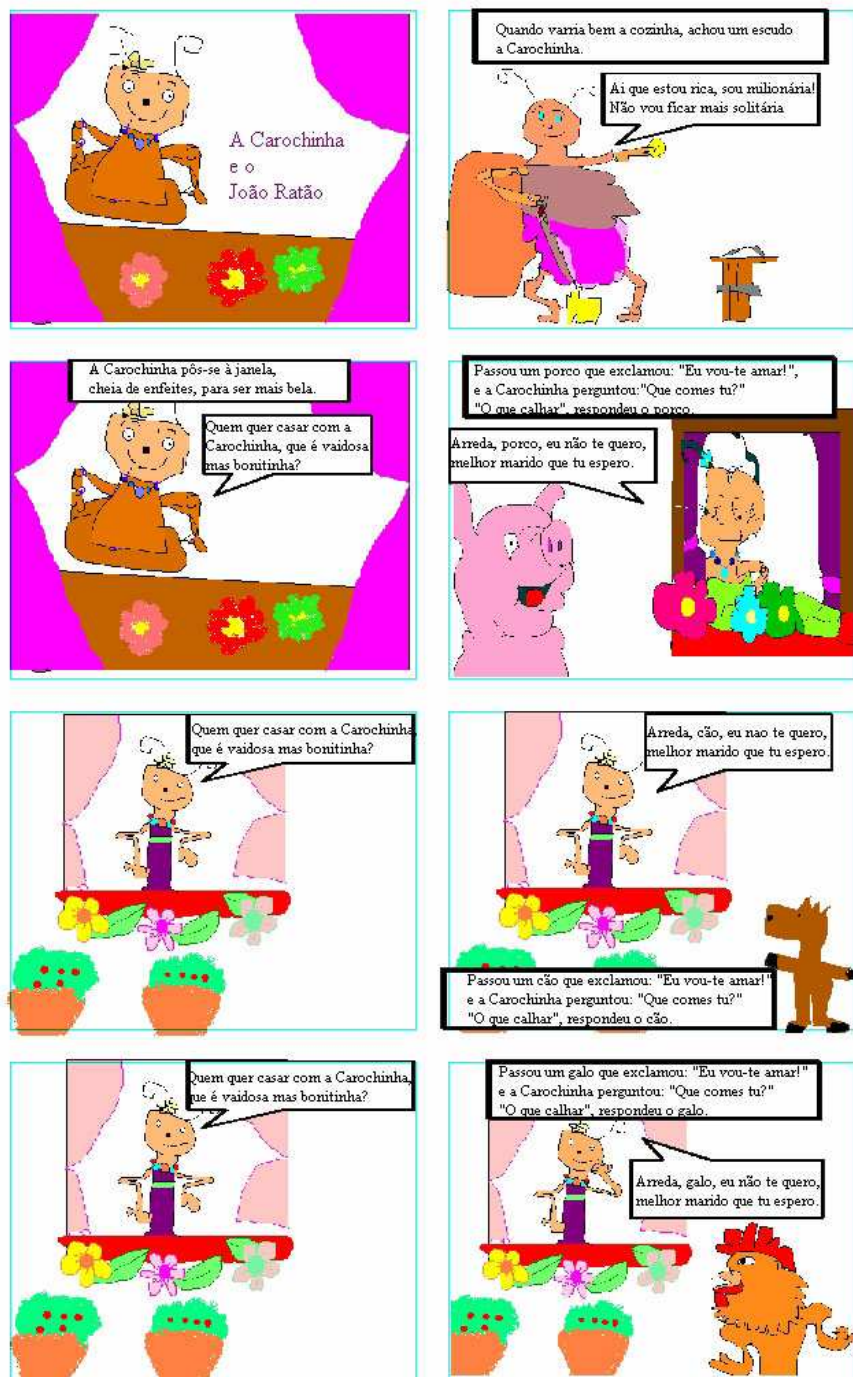
Imagem 5. A história da carochinha segundo a Majora [V73]

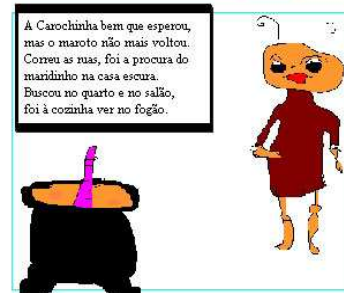


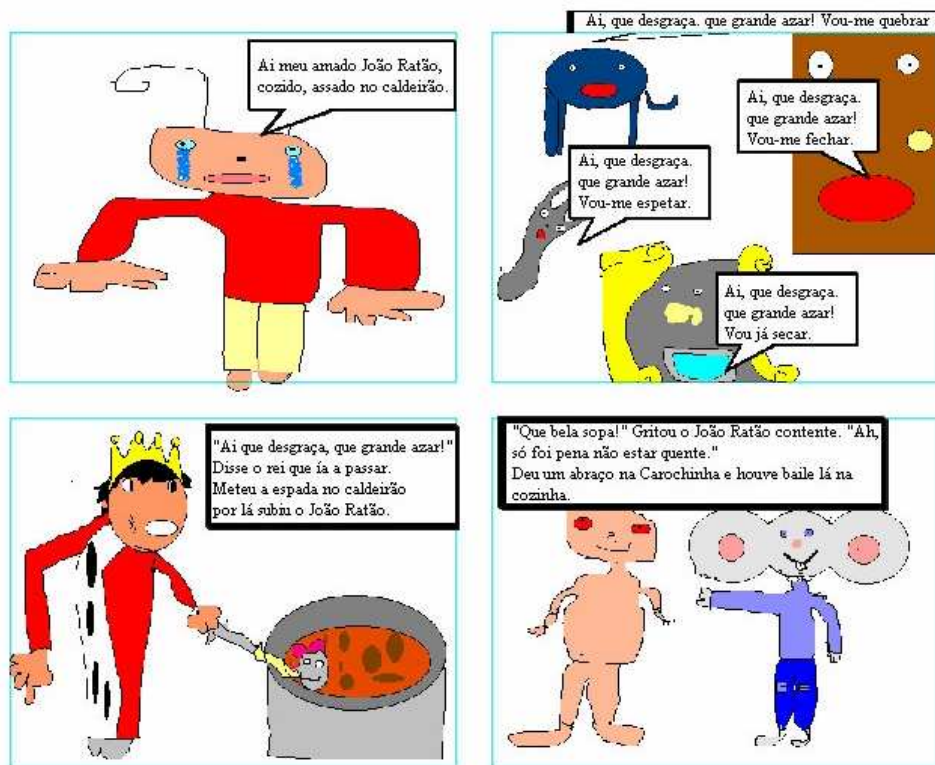


[Desenhado pelos alunos do 2º ano da EB1 de Almada. Prof.ª Mª Fátima Passeiro. <http://www.eb1-almada-n3.rcts.pt/Ano2/carochinha1.htm>]

Imagem 7. V71 ilustrada pela EB1 de Geraledes







Publicada
<http://www.prinet.esel.ipleiria.pt/bandasdesenhadas/EB1Geraldес.>

em:

Imagem 8. A história da carochinha de E. Schwalbach



BIBLIOGRAFIA

Livros e Artigos

- AARNE, Antti and Stith THOMPSON, *The Types of the Folktale, A Classification an Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1981, 2nd rev. ed.
- ABRAHAM, Karl, *Rêve et mythe, Études cliniques, Essais de Psychanalyse appliquée*, Paris, Payot, 1977.
- ADRIÃO, José Maria, «Tradições populares colhidas no concelho do Cadaval», *Revista Lusitana*, 6 (2) 1900-01, pp. 97-129.
- ALEXANDRINO, António «Contos alemtejanos», *A Tradição*, 1, 1899, pp. 29-30, 45-7, 60-3, 76-8, 95-6, 111-2, 143-4, 190-1; 2, 1900, pp. 29-30, 45-6, 107-9, 142-3, 191; 3, 1901, pp. 45-6, 63-4, 77-8; 3, 1901, pp. 138-41, 155-8.
- ALFERES, Valentim Rodrigues, «O corpo, Regularidades discursivas, representações e patologias», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 23 (Set) 1987, pp. 211-9.
- ALLEAU, René, *La science des symboles*, Paris, Payot, 1976.
- ALMEIDA, Vieira de, e Luís de Câmara CASCUDO, *Grande fabulário de Portugal e do Brasil*, 2 vols., Lisboa, Folio, 1961 e 1962.
- ALVES, Francisco Manuel (Abade de Baçal), *Memórias arqueológico-históricas do distrito de Bragança*, IX e XI, Bragança, Museu Abade de Baçal, 1985 (4^a ed.) e 1989
- ALVES, Maria Luísa Gomes, «Carocha», *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, IV, Lisboa, 1966, cc. 1141.
- ALVES, Maria Luísa Gomes, «Barata», *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, III, Lisboa, 1965, cc. 557-558.
- AMARAL, Carlos A. Monteiro, «Tradições populares da Atalaia», *Revista Lusitana*, 11 (1-2) 1908, pp. 96-163 e 12 (3-4) 1909, pp. 283-297.
- ANDERSEN, Hans Christian, *The Complete Works*, London, Routledge & Sons, 1889.
- APULEE, *Les metamorphoses*, II, Paris, Les Belles Lettres, 1946.
- ARAÚJO, Alceu Maynard, *Cultura popular brasileira*, S. Paulo, Melhoramentos, 1973.
- ARISTOTE, *Histoire des animaux*, I, trad. de J. Tricot, Paris, J. Vrin, 1957.
- ARLOW, Jacob A., & Charles BRENNER, *Psychoanalytic Concepts and the Structural Theory*, New York, International Universities Press, 1964.
- AULETE, Caldas, *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Delta, 1965, 5.^a ed.
- AULNOY, Madame D', *Contes*, Paris, s.d.
- AZEVEDO, Álvaro de, «Tradições populares colhidas no concelho de Baião», *Douro Litoral*, 2^a série, 3, 1945, pp. 65-66.
- AZEVEDO, Álvaro Rodrigues de, *Romanceiro do arquipélago da Madeira*, Funchal, Typ. Voz do Povo, 1880.
- AZEVEDO, Domingos de, *Tradições populares de Vila do Conde*, Porto, 1941, 7 pp. (Separata de *Douro Litoral*, 4, Dez 1941)
- AZEVEDO, Pedro A. d', «Hábitos e costumes dos portugueses segundo os estrangeiros», *Revista Lusitana*, 24 (1-4) 1921-22, p. 35.
- AZEVEDO, Pedro A. D', «A rima infantil do 'Castello de Xuxurumelo em 1729'», *Revista Lusitana*, 9, 1906, pp. 391-2.
- BAILLY, A., *Dictionnaire grec français*, Paris, Hachette, 1950.
- BARBOSA, Bernardino, *Contos populares de Évora*, ed. de Rui Arimateia, Lisboa, Aríon, 2000.
- BASCOM, William, «Cinderella in Africa», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1982, pp. 148-168.

- BASILE, Giovan Battista, *Lo cunto de li cunti*, ed. Michel Rak, Milano, Garzanti, 1995 (Letteratura Italiana Einaudi: http://www.letteraturaitaliana.net/PDF/Volume_6/t133.pdf).
- BASILE, Giambattista, «The Cat Cinderella», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1982, pp. 3-13.
- BASTO, Cláudio, «Arquivo etnográfico», *Lusa*, 3, 1919-20, pp. 14-5 e pp. 29-30; 4, 1921-22, pp. 48-9.
- BASTO, Cláudio, «Silva etnográfica», *Revista Lusitana*, 25 (1-4) 1923-25, pp. 148-79.
- BASTOS, José Gabriel Pereira, A mulher, o leite e a cobra, Ensaio de antropologia pós-racionalista, Lisboa, Rolim, 1988.
- BASTOS, Teixeira, *Theophilo Braga e a sua obra*, Porto, E. Chardron, 1893.
- BEDIER, Joseph, Les fabliaux, Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen-âge, Paris, Émile Bouillon, 1895.
- BEDOUIN, Jean-Louis, *Les masques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, 2^{ème} ed.
- BELEZA, J. A. da Rocha, «Crendices e linguagem de Pedroso, Concelho de Gaia», *Revista Lusitana*, 19 (3-4) 1916, pp. 286-91.
- BENOIST, Luc, *Signes, symboles et mythes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.
- BERENGER-FERAUD, L.-J.-B., Contes populaires des provençaux de l'antiquité et du moyen âge, Paris, Ernest Leroux, 1887.
- BERLIOZ, Jacques, Claude BREMOND et Catherine VELAY-VALLANTIN, eds., *Formes médiévales du conte merveilleux*, Paris, Stock, 1989.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. de Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976.
- BILENKO, Anatole, *Ucrainian Folk Tales*, Kiew, Dnipro Publ., 1974.
- BIVAR, Artur, *Dicionário geral e analógico da língua portuguesa*, 2 vols., Porto, Edições Ouro, 1948 e 1953.
- BLADE, Jean-François, Contes et proverbes populaires recueillis en Armagnac, s.l., A Franck, 1867.
- BLUTEAU, R., *Vocabulario portuguez e latino*, II e III, Coimbra, 1712 e 1713.
- BOAVENTURA, Manuel, *Contos que o povo conta*, Lisboa, Edições Panorama, s.d.
- BOCOCK, Robert, Freud and Modern Society, An Outline and Analysis of Freud's Sociology, Sunbury-on-Thames, Nelson, 1976.
- BOURBOULIS, Photeine P., «The Bride-Show Custom and the Fairy-Story of Cinderella», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1982, pp. 98-109.
- BRAGA, Teófilo, *Contos tradicionais do povo português*, 2 vols., Lisboa, D. Quixote, 1987 [1^a ed.: Porto, Livr. Universal, s.d.]
- BRAGA, Teófilo, *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*, 2 vols., Lisboa, Dom Quixote, 1985-1986, 2^a ed.
- BRAGA, Teófilo, *Romanceiro geral português*, I, Lisboa, Vega, 1982, ed. facsimilada [2.^a ed., 1906]
- BRAGA, Theophilo, «Esboço de mythologia Ibérica, O tangro-mangro», *A Volta do Mundo*, 1 (16) 1881, pp. 254-356; 1 (17) 1881, pp. 263-5.
- BRAGA, Theophilo, «Ethnologia portuguesa, As adivinhas populares portuguesas», *Era Nova*, 1880-81, pp. 241-55 e 433-42.
- BRAGA, Theophilo, «Ethnologia portuguesa, Os jogos populares e infantis», *Era Nova*, 1880-81, pp. 343-67.
- BRAGA, Theophilo, «Literatura dos contos populares portugueses», *A Evolução*, 10 (Mai) 1877, pp. 73-6; 11 (Mai) 1877, pp. 81-3; 12 (Dez) 1877, pp. 89-92.
- BRAGA, Theophilo, «Sobre a poesia popular da Galliza», in José PÉREZ BALLETEROS, «Cancionero popular Gallego y en particular de la Provincia de la Coruña, I», in Antonio MACHADO Y ÁLVAREZ, ed., *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*, VII, Madrid, Fernando Fé, 1885, pp. VII-XLV.
- BRANCO, Lurdes Carvalho e, *O casamento da carochinha*, Lisboa, Europa-América, s.d. [1986?].
- BRANDÃO, Abílio de Magalhães, «Apontamentos folkloricos famalicenses», *Revista de Guimarães*, 6 (4) 1889, pp. 182- 207; 7 (4) 1890, pp. 200-202; 9 (4) 1892, pp. 226-229.

- BRAUNS, David, «Die Ratten und ihr Töchterlein», *Japanische Märchen und Sagen*, Leipzig: Verlag von Wilhelm Friedrich, 1885.
- BREMOND, Claude, «Asinarius», in Jacques BERLIOZ, Claude BREMOND et Catherine VELAY-VALLANTIN, eds., *Formes médiévales du conte merveilleux*, Paris, Stock, 1989, pp. 211-226.
- BRIGGS, Katharine, *British Folktales*, New York, Pantheon, 1977.
- BRITO, P. Cunha, «Migalhas de ethnographia minhota», *Revista Lusitana*, 10 (3-4) 1907, pp. 255-61.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão, *Monsanto, Etnografia e linguagem*, Lisboa, Presença, s.d. [1984?], 2.^a ed..
- BURKE, Peter, *Popular Culture en Early Modern Europe*, New York, Harper and Row, 1978.
- CALVINO, Italo, *Italian Folktales Selected and Retold by*, transl. George Martin, Harmondsworth, Penguin, 1982.
- CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, ed. de Reis Brasil, Lisboa, Minerva, 1972.
- CAMÕES, Luís de, *Rimas*, ed. de Álvaro da Costa Pimpão, Coimbra, Almedina, 1994.
- CAMPBELL, J. F., *Popular Tales of the West Highlands*, 4 vols., Edinburg, Edmonston & Douglas, 1860.
- CAMPOS, Maria Emília, e Ângelo do Carmo MINHAÇA, *Folclore transmontano*, Vila Real, Câmara Municipal, 1982.
- CARDIGOS, Isabel, *Index of Portuguese Folktales* (manuscrito)
- CARDIGOS, Isabel, In and Out of Enchantment, Blood Symbolism and Gender in Portuguese Fairytales, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1996.
- CARRUSCA, Maria de Sousa, *Vozes da sabedoria*, 3 vols., Lisboa, União Gráfica, 1974-75-76.
- CASCAIS, Carlos, *História da carochinha*, Lisboa, Fomento Publicações, s.d.
- CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1954.
- CASCUDO, Luís da Câmara, *Os melhores contos populares de Portugal*, Rio de Janeiro, Dois Mundos, 1944.
- CASCUDO, Luís da Câmara, *Tradição, Ciência do Povo*, S. Paulo, Perspectiva, 1971.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *O engenheiro fidalgo D. Quixote de la Mancha*, trad. de Aquilino Ribeiro, Lisboa, Bertrand, 1959.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de John Jay Allen, Madrid, Ed. Catedra, 1995, 17 ed.
- CHAGAS, Thomé das, *Novos contos da carochinha*, Rio de Janeiro, J. Ribeiro dos Santos, 1916.
- CHAUCEER, G., *The Canterbury Tales*, ed. A. C. Cawley and M. Andrew, London, J. M. Dent, 2004
- CHAUCEER, G., *The Canterbury Tales*, in suo *Selected Works*, London, Chancellor Press, 1994.
- CHAVES, Luís, «O povo e a simbólica», CONGRESSO DO MUNDO PORTUGUÊS, *Publicações*, 18 (2), Lisboa, Comissão Executiva dos Centenários, 1940, pp. 3-47.
- CHAVES, Luís, *Adolfo Coelho na etnografia portuguesa*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1948 (Sep. de Biblos, 23)
- COELHO, A. do Prado, Teófilo Braga, Subsídio para a história literária contemporânea, com documentos inéditos, Lisboa, Tip. Eduardo Simões, 1921.
- COELHO, F. Adolfo, «A morte e o inverno», *A Tradição*, 1 (3 Mar) 1899, pp. 33-8.
- COELHO, F. Adolfo, «Materiaes para o estudo das festas, crenças e costumes populares portugueses», *Revista d'Ethnologia e Glottologia*, 1, 1880, pp. 5-34; 2-3, 1881, pp. 49-108; 4, 1881, pp. 145-207.
- COELHO, F. Adolfo, «Notas e paralelos folclóricos, II, As doze palavras retornadas», *Revista Lusitana*, 1 (3) 1887-88, pp. 246-54.
- COELHO, F. Adolfo, «Notas mithológicas», *A Renascença*, 1, 1878, pp. 47-8.
- COELHO, F. Adolfo, «Romances sacros, orações e ensalmos populares do Minho», *Romania*, 3, 1874, pp. 263-278.
- COELHO, F. Adolfo, *Bibliografia crítica de história e literatura*, Porto, Imprensa Literário-Comercial, 1873.
- COELHO, F. Adolfo, *Contos nacionais*, Lisboa, Livr. Educação Nacional, 1936, 3.^a ed.

- COELHO, F. Adolfo, *Contos populares portugueses*, Pref. de E. Veiga de Oliveira, Lisboa, Dom Quixote, 1985, 2.^a ed.
- COELHO, F. Adolfo, *Jogos e rimas infantis*, Porto, Companhia Portuguesa Editora, 1919, 2.^a ed.
- COELHO, F. Adolfo, *Obra etnográfica*, 2 vols., ed. João Leal, Lisboa, Dom Quixote, 1993.
- COELHO, F. Adolpho, «O estudo das tradições populares nos países românicos», *Revista Lusitana*, 15 (1-2) 1912, pp. 1-70.
- COELHO, F. Adolpho, «Estudos para a história dos contos tradicionais», *Revista d'Ethnologia e Glottologia*, 2-3, 1881, pp. 108-44.
- COELHO, F. Adolpho, *Contos populares portugueses*, Lisboa, P. Plantier, [1879].
- COELHO, F. Adolpho, *Esboço de um programa para o estudo anthropologico, patologico e demographico do povo portuguez*, Lisboa, Sociedade de Geographia, 1890 [Sep. de Boletim da Sociedade de Geographia de Lisboa, Secção de Sciencias Ethnicas]
- COELHO, Ruy, *Album para a juventude portuguesa*, Piano, Lisboa, Autor, 1933.
- Contos da carochinha, Historias para crianças*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1923, 4.^a ed.
- Contos dos nossos avós*, Alcobaça, Câmara Municipal, 2002.
- CORTESÃO, Jaime, *Cantigas do povo para as escolas*, Porto, Renascença Portuguesa, 1914.
- COSQUIN, Emmanuel, «Contes populaires lorrains recueillis dans un village du Barrois à Montiers-sur-Saulx (Meuse)», *Romania*, 6, 1877, pp. 212-46; 7, 1878, pp. 527-92; 10, 1881, pp. 117-93.
- COSQUIN, Emmanuel, *Contes populaires de Lorraine*, 2 vols, Paris, F. Vieweg, s.d. [1887(?)], 2^{ème} tirage.
- COURTES, Joseph, *Le conte populaire, Poétique et mythologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- COX, Marian Roalfe, *Cinderella, Three Hundred and Forty-Five Variants*, London, The Folklore Society, 1893.
- CURTIN, Jeremiah, *Myths and Tales of Ireland*, New York, Dover, 1975 [1. ed. 1890].
- CUSTÓDIO, Idália Farinho, e Maria Aliete Farinho GALHOZ, *Memória tradicional de Vale Judeu*, II, Loulé, Câmara Municipal, 1997.
- CUSTÓDIO, Idália Farinho, Isabel CARDIGOS e Maria Aliete Farinho GALHOZ, *Contos, Património oral do Concelho de Loulé*, I, Loulé, Câmara Municipal, 2004.
- DA VINCI, Leonardo, *Bestiário, fábulas e outros escritos*, trad. de J. Colaço Barreiros, Lisboa, Assírio e Alvim, 1995.
- DA VINCI, Leonardo, *Scritti letterari*, ed. de Augusto Marinoni, Milano, Rizzoli, 1974, in http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_3/t57.pdf.
- DANANDJAJA, James, «A Javanese Cinderella Tale and Its Pedagogical Value», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1982, pp. 169-79.
- DARBORD, Bernard, *Libro de los gatos*, Paris, Klincksieck, 1984.
- DELARUE, Paul, «From Perrault to Walt Disney: The Slipper of Cinderella», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1982, pp. 110-114.
- DELARUE, Paul, *Le conte populaire français*, I, Paris, Maisonneuve et Larose, 1985, 2. éd.
- DELARUE, Paul, et Marie Louise TENEZE *Le conte populaire français*, II, Paris, Maisonneuve et Larose, 1977.
- DELGADO, Manuel Joaquim, «Aspectos curiosos da nossa etnografia e do nosso folclore, Jogos infantis tradicionais, lengalengas e adivinhas», *Mensário das Casas do Povo*, 11 (132, Jun) 1957, pp. 3-5; 11 (133, Jul) 1957, pp. 3-4; 12 (134, Ago) 1957, pp. 3-4 e 19; 12 (135, Set) 1957, pp. 3-4 e 16.
- DELGADO, Manuel Joaquim, «Aspectos da nossa etnografia novelística tradicional, Contos populares tradicionais e lendas da Terra Portuguesa», *Mensário das Casas do Povo*, 12 (141, Mar) 1958, pp. 10-1 e 15.
- DELGADO, Manuel Joaquim, «Estudos Etnográficos, A Linguagem popular do Baixo Alentejo», *Arquivo de Beja*, 5 (3-4) 1948, pp. 346-60; 6 (1-2) 1949, pp. 186-203; 6 (3-4) 1949, pp. 362-92; 7 (1-2) 1950, pp. 139-207.

- DELGADO, Manuel Joaquim, «Etnografia portuguesa, Baixo Alentejo, O valor dos adagiários, o provérbio e a sua expressão linguística», *Mensário das Casas do Povo*, 11 (121, Jul) 1956, pp. 16-7; 11 (122, Ago) pp. 6-7; 11 (123, Set) 1956, pp. 6 e 9.
- DELGADO, Manuel Joaquim, *A etnografia e o folclore no Baixo Alentejo*, Beja, Assembleia Distrital de Beja, 1985, 2ª ed.. [1ª ed: *Ocidente*, vols 54 e 55, 1957 e 1958].
- DELGADO, Manuel Joaquim, *O carácter e a maneira de ser própria dos alentejanos, A sua psique*, Porto, 1960 (Sep. das Actas de Colóquio dos Estudos Etnográficos Dr. José Leite de Vasconcellos, vol. II).
- DELPASTRE, Marcelle, *Contes populaires du Limousin*, 3^{ème} série, Tulle, Limouzi, 1978.
- DEMÓFILO [Antonio MACHADO Y ALVAREZ], *Colección de enigmas y adivinanzas*, Sevilla, Imp. de R. Baldaraque, 1880.
- Descoberta (A) de Portugal*, Lisboa, Reader's Digest, 1982.
- DEVEREUX, Georges, "Why Oedipus Killed Laius, A Note on the Complementary Oedipus Complex in Greek Drama", in Lowell EDMUNDS and Allan DUNDES, eds., *Oedipus, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1983, pp. 215-33.
- DEVEREUX, Georges, *Ethnopsychanalyse complémentaire*, Paris, Flammarion, 1985.
- DEVEREUX, Georges, *Femme et mythe*, Paris, Flammarion, 1982.
- DIAS, Jaime Lopes, Etnografia da Beira, I, Lendas, costumes, tradições, crenças e superstições, Vila Nova de Famalicão, Tip. Minerva, 1926.
- DIAS, Jaime Lopes, *Etnografia da Beira*, II, *O que a nossa gente canta, canções de adufe, coreográficas, religiosas, varia*, Vila Nova de Famalicão, Tip. Minerva, 1927.
- DIAS, Jaime Lopes, *Etnografia da Beira*, III, *Lendas, costumes, tradições, crenças e superstições*, Vila Nova de Famalicão, Tip. Minerva, 1929 [2ª ed.: Lisboa, Edit. Império, 1955].
- DIAS, Jaime Lopes, Etnografia da Beira, IV, *O que a nossa gente canta, canções de adufe, coreográficas e religiosas, varia*, Lisboa, Livr. Ferin, s.d.
- DIAS, Jaime Lopes, *Etnografia da Beira*, V, *Lendas e romances, costumes, tradições, crenças e superstições*, Vila Nova de Famalicão, Tip. Minerva, 1938 [2ª ed., V. N. de Famalicão, Tip. Minerva, 1967]
- DIAS, Jaime Lopes, Etnografia da Beira, VI, *Lendas e romances, costumes, indústrias rurais, crenças e superstições, linguagem*, Lisboa, Editorial Império, 1941.
- DIAS, Jaime Lopes, Etnografia da Beira, VII, *Lendas, contos, romances, costumes, indústrias regionais, tradições, crenças e superstições*, Vila Nova de Famalicão, Tip. Minerva, 1948.
- DIAS, Jaime Lopes, Etnografia da Beira, VIII, *A habitação, contos e lendas, costumes, tradições, crenças e superstições, varia, cancionero*, Vila Nova de Famalicão, Tip. Minerva, 1953.
- DIAS, Jaime Lopes, Etnografia da Beira, IX, *Contos, lendas, mitos e narrativas, o traje, os penitentes, tradições, crenças e superstições, notas etnográficas e históricas*, Lisboa, Livr. Ferin, 1963.
- DIAS, Jaime Lopes, Etnografia da Beira, X, *A alimentação, contos e narrativas, costumes, vida agrícola, crenças e superstições, cancionero, notas etnográficas e históricas*, Lisboa, Livr. Ferin, 1970.
- DIAS, Joaquim Teixeira, «Tradições populares, Concelho de Resende», *Douro Litoral*, 6, 1943, pp. 75-79.
- DIAS, Maria da Conceição Portugal, «Tradições populares do Baixo Alentejo, Ourique», *Revista Lusitana*, 14, 1911, pp. 41-61; 16 (3-4) 1913, pp. 181-205; 20 (1-2) 1917, pp. 129-36.
- Dicionário brasileiro da língua portuguesa, S. Paulo, Mirador, 1980.
- Dicionário Houaiss da língua portuguesa, Lisboa, Temas e Debates, 2005.
- DIEDERICH, Ulf, *O palácio dos contos, Julho e Agosto*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1999.
- DIEDERICH, Ulf, *O palácio dos contos, Setembro e Outubro*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.
- DIELS, Herman, *Die Fragmente der Vorsokratike*, I, ed. W. Kranz, Zurich, Weidmann, 1971 [1903, 1. ed]
- «Doninha», *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, IX, Lisboa, Ed. Enciclopédia, s.d., p. 247.
- DORSON, Richard M., ed., *Folktales Told Around the World*, Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1975.

- DOUGLAS, Mary, «The Meaning of Myth, With Special Reference to 'La geste D'Asdiwal'», in Edmund LEACH, ed., *The Structural Study of Myth and Totemism*, London, Tavistock, 1968, pp. 49-69.
- DOUGLAS, Mary, *Natural Symbols, Explorations in Cosmology*, Harmondsworth, Penguin, 1973 [1st ed.: 1970]
- DUCROT, Oswald, et Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.
- DUMEZIL, Georges, *Du mythe au roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, 2.e éd. [1.e éd.: 1970]
- DUNDES, Alan, «Introduction», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1982, pp. XIII-XVII.
- DUNDES, Alan, «To Love my Father All; A Psychoanalytic Study of the Folktale Source of *King Lear*», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1982, pp. 229-244.
- DUNDES, Alan, *Interpreting Folklore*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.
- DUNDES, Alan, *The Morphology of North American Indian Folktales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1980.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Introduction à l'archétypologie générale, Paris, Bordas, 1969.
- DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, 4.e éd. [1.e éd.: 1964]
- ECO, Umberto, *As formas do conteúdo*, trad. de P. de Carvalho, S. Paulo, Perspectiva, 1974.
- ECO, Umberto, *O signo*, trad. de M. de Fátima Marinho, Lisboa, Presença, 1981, 2^a ed. [1^a ed. orig.: 1973]
- ÉLIADE, Mircea, *Images et symboles, Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Avant-propos de G. Dumézil, Paris, Gallimard, 1990.
- ELIAS, Norbert, *The Symbol Theory*, ed. Richard Kilminster, London, Sage, 1991.
- Encyclopaedia Britannica*, Multimedia edition, London, 1998.
- ESCHYLE, *Théâtre complet*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.
- ESPINOSA, Aurélio M., *Cuentos populares españoles*, 3 vols., Stanford, Stanford University, 1923, 1924 e 1926.
- Fairy Tales and Legends from Romania*, trans. Ioana Surtza, Raoumond Vianu & Mary Lazarescu, Bucarest, Eminescu, 1971.
- FALASSI, Alessandro, «Cinderella in Tuscany», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1982, pp. 276-293.
- FEINSTEIN, Alan S., *Folk Tales from Portugal*, South Brunswick, Barnes, 1972.
- FELGUEIRAS, Guilherme, *O mundo vegetal no conceito popular, Fitolatria, Práticas e crenças supersticiosas de feição dendrolátrica*, Porto, Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, 1969 (Separata)
- FERRÉ, Pere, «Nota prévia», in Teófilo BRAGA, *Romanceiro geral português*, I, Lisboa, Vega, 1982, pp. ix-lvii.
- FILOMATICO, «Crenças e superstições», *A Tradição*, 1 (5 Mai) 1899, pp. 75-6.
- FONSECA, António J. Branquinho da, *Contos tradicionais portugueses*, Lisboa, Portugalia, 1963 [1964, 2^a ed.]
- FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- FONTES, António Lourenço, *Etnografia Transmontana*, 2 vols., Porto, Domingos Barreira, 1992.
- FONTES, Manuel B. da Costa, *Portuguese Folktales from California*, University of California, 1975 (dactilografado, tese de doutoramento).
- FONTINHA, António, *Contos populares portugueses ouvidos e contados em Palmela*, Palmela, Câmara Municipal, 1997
- FRANCE, Marie de, *Lais*, ed. Jean Rychner, Paris, Champion, 1983.
- FRANCE, Marie de, *Lais*, trad. Pierre Jonin, Paris, Champion, 1982.

- FRANCE, Marie de, *Lais*, trad. L. Harf-Lancner, Paris, le Livre de Poche, 1998.
- FRAZER, James G., «The legend of Oedipus», in Lowell EDMUNDS and Alan DUNDES, eds., *Oedipus, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1984, pp. 28-34.
- FRAZER, James G., *The Golden Bough, A Study of Magic and Religion*, London, MacMillan, 1967, Abr. edition [1st ed.: 1922].
- FREDERICO, Luiz, «Contos alemtejanos, Era-não-era», *A Tradição*, 3 (8 Ago) 1901, pp. 124-5.
- FREUD, Sigmund e Ernst OPPENHEIM, «Os sonhos no folclore», in S. Freud, *Pequena coleção das obras de Freud, Artigos sobre técnica, sonhos no folclore e outros trabalhos*, trad. de J. O. Aguiar Abreu, Rio de Janeiro, Imago Ed., 1976, pp. 131-59.
- FREUD, Sigmund, *Civilization, Society and Religion*, Harmondsworth, Penguin, 1985 (PFL 12).
- FREUD, Sigmund, *The Interpretation of Dreams*, Harmondsworth, Penguin, 1977 (PFL 14).
- FREUD, Sigmund, *The Origin of Religion*, Harmondsworth, Penguin, 1986 (PFL 13).
- FREUD, Sigmund, *The Psychopathology of Everyday Life*, Harmondsworth, Penguin, 1976 (PFL 5).
- FREYRE, Gilberto, «Assombrações do Recife Velho», in Mário SOUTO MAYOR e Waldemar VALENTE, *Antologia pernambucana de folclore*, Recife, Fundação Joaquim Nabuco / Editora Massangana, 1988, pp. 75-89.
- FRILEL [Francisco ROLLAND], *Adágios, provérbios, rifões*, Lisboa, Typ. Bollandiana, 1780.
- GALLOP, Rodney, *Portugal, A Book of Folkways*, Cambridge, University Press, 1961 [1st ed.: 1936].
- GARRETT, J. B. L. Almeida *O arco de Sant'Ana*, Porto, Livr. Civilização, 1999.
- GARRETT, J. B. L. Almeida, *Romanceiro*, I, ed. de A. Costa Dias, M. H. Costa Dias e L. A. Costa Dias, Lisboa, Ed. Estampa, 1983.
- GARRETT, J. B. L. Almeida, *Viagens na minha terra*, Porto, Porto Editora, 1974.
- GENNEP, Arnold van, *Le folklore du Dauphiné (Isère), Étude descriptive et comparée de psychologie populaire*, 2 vols., Paris, Librairie Orientale et Américaine, 1932-33.
- GENNEP, Arnold van, *The Rites of Passage*, transl. by M. B. Vizedom and G. L. Caffee, Chicago, The University of Chicago Press, 1960.
- GIACOMETTI, Michel, e Fernando LOPES-GRAÇA, *Cancioneiro popular português*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981.
- GOETHE, Johann W. *Faust*, I, trad. de Henri Lichtenberger, Paris, Mouton, s.d.
- GOETHE, Johann W., *Faust*, trad. de Gérard de Nerval, Paris, Librairie, 1995.
- GOETHE, Johann W., *Faust*, transl. by George M. Priest: <http://www.pinkmonkey.com/dl/library1/faust.pdf>.
- GOETHE, Johann W., *Fausto*, trad. de João Barrento, Lisboa, Relógio d'Água, 2003.
- GONZÁLEZ, Lucía M., *Señor Cat's Romance and Other Favorite Stories From Latin America*, New York, Scholastic, 1997.
- Grande enciclopédia portuguesa-brasileira*, vols. IX, XI, XXII, XXXVII, Lisboa, Ed. Enciclopédia, s. d. (após 1950)
- GREIMAS, A. J., *Du sens, Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.
- GREIMAS, A. J., *Du sens, II, Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983.
- GREIMAS, A. J., *Semântica estrutural, Pesquisa de método*, S. Paulo, Cultrix, 1976.
- GREIMAS, A. J., *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976.
- GREIMAS, A.-J., et J. COURTÈS, «Cendrillon va au bal... Les rôles et les figures dans la littérature orale française», in *Systèmes de signes, Textes réunis en hommage à Germaine Dieterlen*, Paris, Hermann, 1978, pp. 243-257.
- GRIMM, Brüder, *Kinder und Hausmärchen*, ed. Ludwig Röcher. Leipzig, Schmidt & Günther, 1943.
- GRIMM, Jacob & Wilhelm, *The Complete Illustrated Works*, London, Chancellor Press, 1996.
- GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Les Contes, Kinder und Hausmaerchen*, 2 vols. Paris, Flammarion, 1986.
- GROUP µ, *Rhétorique de la poésie, Lecture Linéaire, Lecture tabulaire*, Paris, Seuil, 1990.
- GUBERNATIS, Angelo de, *Mythologie zoologique ou les légendes animales*, 2 vols, trad. de l'anglais par P. Regnaud, Paris, A. Durand et P. Lauriel, 1874.
- GUERREIRO, A. Machado, *Anedotas, Contribuição para um estudo*, Lisboa, Editorial Império, 1986.
- GUERREIRO, Manuel Viegas, *Contos populares portugueses*, Lisboa, FNAT, 1955.

- GUERREIRO, Manuel Viegas, *Novos contos Macondes*, Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1974.
- HALLIWELL, James Orchard, *Popular Rhymes and Nursery Tales, A sequel of Nursery Rhymes of England*, London, J. Russell Smith, 1849.
- HALLIWELL, James Orchard, *The Nursery Rhymes of England, Collected Chiefly from Oral Tradition*, London, J. Russell Smith, 1846, 4th. ed.
- HARTLAND, E. Sidney, «Notes on Cinderella», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1982, pp. 57-70.
- HERCULANO, Alexandre, «Crenças populares portuguesas», *O Panorama*, 4 (157, Mai.) 1840, pp. 138-40; 4 (159 Mai) 1840, pp. 162-4.
- HESPAÑA, Maria José Ferros, «O corpo, a doença e o médico, Representações e práticas sociais numa aldeia», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 23 (Set) 1987, pp. 195-210.
- Histórias da carochinha*, Lisboa, Empresa Literária Universal, s.d.
- HOMERO, *Iliada*, trad. de Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2005.
- HOMERO, *Iliada*, I, trad. de M. Alves Correia, Lisboa, Sá da Costa, 1960.
- HOMERO, *Odisséia*, trad. de Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2003.
- JACOBS, Joseph, *English Fairy Tales*, New York, Dover Publications, 1967 [1st ed. 1898].
- JAKOBSON, Roman et Petr BOGATYREV, «Le folklore, forme spécifique de création», in Roman JAKOBSON, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, 2^{ème} éd., pp. 69-72.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, 2 vols., trad. de l'anglais par N. Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963 e 1973.
- JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, 2^{ème} éd.
- JAKOBSON, Roman, *Seis lições sobre o som e o sentido*, trad. de Luís Miguel Cintra, Lisboa, Moraes, 1977.
- JAMESON, R. D., «Cinderella in China», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1982, pp. 71-97.
- JUNG, C. G., *Metamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, Librairie de l'Université, 1983.
- JUNG, C. G. et Ch. KERENYI, *Introduction à l'essence de la mythologie, L'enfant divin, La jeune fille divine*, Paris, Payot, 1974.
- JUNQUEIRO, Arronches, «Setúbal, Crenças, superstições e usos tradicionais, II, Sonhos e agouros», *A Tradição*, 2 (4 Abr.) 1900, p. 54-6.
- KAËS, René, et al., *Contes et divans, Les fonctions psychiques des œuvres de fiction*, Paris, Dunod, 1984.
- KILMINSTER, «Editor's Introduction», in Norbert ELIAS, *The Symbol Theory*, London, Sage, 1991, pp. vii-xxv.
- KOHLBERG, Lawrence, *The Philosophy of Moral Development*, 2 vols., New York / Chicago, Harper & Row / The University of Chicago Press, 1971.
- KRISTEVA, Julia, *Introdução à semântica*, trad. de L. França Ferraz, S. Paulo, Perspectiva, 1974 [1^a ed. orig.: 1969]
- LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, Paris, Flammarion, 1966.
- LAFOND, Jean, et Augustin REDONDO, eds., *L'image du monde renversée*, Paris, Vrin, 1979.
- LAGES, Mário F., «O casamento exolocal numa aldeia da Beira Alta», *Análise Social*, 77-79, 1983, pp. 645-65.
- LAGES, Mário F., «Práticas mágicas, Aproximações à dimensão simbólica», in *Religiosidade popular e educação da fé*, Lisboa, Secretariado Geral do Episcopado, 1987, pp. 89-115.
- LAGES, Mário F., «A obra etnográfica de Thomaz Pires», *Povos e Culturas*, 4 (1989-1990), pp. 261-318.
- LAGES, Mário F., *Dados para uma etnografia de Touro*, V. N. de Paiva (Ms. inédito)
- LANDOLT, Cândido A., «Tradições populares de Barcellos, Contos Populares, Cuco», *Revista do Minho*, 1, 1885, pp. 21-22.
- LANG, Andrew, «Introduction», in Marian Roalfe COX, *Cinderella, Three Hundred and Forty-Five Variants*, London. The Folklore Society, 1893, pp. vi-xxiii.

- LANG, Andrew, *The Crimson Fairy Book*, New York, Dover, 1967.
- LANG, Andrew, *The Grey Fairy Book*, New York, Dover, 1965.
- LANG, Andrew, *The Red Fairy Book*, New York, Dover, 1966.
- LANG, Andrew, *The Violet Fairy Book*, New York, Dover, 1966.
- LANG, Andrew, *The Yellow Fairy Book*, New York, Dover, 1966.
- LEACH, Edmund, *L'unité de l'homme et autres essais*, trad. de Guy Durand et al., Paris, Gallimard, 1980.
- LEACH, Maria, and Jerome FRIED, eds., *Standard Dictionary of Folklore Mythology and Legend*, London, New English Library, 1972, 2nd ed.
- LEAL, João, «As 'fontes' da obra etnográfica de Consiglieri Pedroso», *Revista Lusitana*, Nova Série, 2, 1981, pp. 129-63.
- LEECH, Geoffrey, *Semantics, The Study of Meaning*, Harmondsworth, Penguin, 1981, 2nd ed.
- LEGRAND, Émile, *Recueil de contes populaires grecs*, Paris, Ernest Leroux, 1881.
- LEVI-STRAUSS, Claude, «Une préfiguration anatomique de la gémellité», in *Systèmes de signes, Textes réunis en hommage à Germaine Dieterlen*, Paris, Hermann, 1978, pp. 369-76 [Reimpr. in suo *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, pp. 277-90].
- LÉVI-STRAUSS, Claude, «Prefácio», in Roman JAKOBSON, *Seis lições sobre o som e o sentido*, trad. de Luís Miguel Cintra, Lisboa, Moraes, 1977, pp. 7-17.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *A Via das máscaras*, trad. de M. Ruas, Lisboa, Ed. Presença, 1981.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, 1958.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *La potière jalouse*, Paris, Plon, 1991.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Myth and Meaning*, London, Routledge and Kegan Paul, 1978 [*Mito e significado*, trad. de A. Marques Bessa, Lisboa, Edições 70, 1979].
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques*, I, *Le Crut le cuit*, Paris, Plon, 1964.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques*, IV, *L'homme nu*, Paris, Plon, 1971.
- LIMA, Augusto César Pires de, «Tradições populares de Santo Tirso», *Revista Lusitana*, 19 (3-4) 1916, pp. 233-57.
- LIMA, Augusto César Pires de, «Tradições populares de Santo Tirso, 2^a série», *Revista Lusitana*, 20 (1-2) 1917, pp. 5-37.
- LIMA, Augusto César Pires de, *Estudos etnográficos, filológicos e históricos*, 2 vols., Porto, Junta de Província do Douro Litoral, 1947.
- LIMA, Fernando de Castro Pires de, «O folclore como método de ensino», *Mensário das Casas do Povo*, 8 (86, Ago) 1953, pp. 3-4 e 7.
- LIMA, Fernando de Castro Pires de, *Ensaio etnográficos*, 2 vols., Lisboa, FNAT, 1969.
- LIMA, J. António Pires de, *Seleção de contos populares portugueses*, Porto, 1948.
- LIMA, Joaquim Pires de, e Fernando Pires de LIMA, *Tradições populares de Entre-Douro-e-Minho*, Barcelos, Companhia Editora do Minho, 1938.
- LINDEMANS, Micha F., «Balder», *Encyclopedia Mythica* (<http://www.pantheon.org/articles/b/balder.html>)
- LISTOPAD, Jorge, «Secos e molhados», *Diário de Notícias*, 8 Jan. 1983, p. 34.
- Litterature orale traditionnelle populaire, Actes du Colloque*, Paris, 20-22 Nov 1986, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987.
- LONGUS, *Daphnis et Chloé*, trad. de J.-R. Vieillefond, Paris, Librio, 1994.
- LOTMAN, Yuri M., *Universe of Mind, A Semiotic Theory of Culture*, transl. by Ann Shukman, London, I. B. Tauris, 1990.
- LOURENÇO, Frederico, «Introdução», in HOMERO, *Ilíada*, trad. de Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2005, pp. 7-25.
- LOURENÇO, Frederico, «Introdução», in HOMERO, *Odisseia*, trad. de Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2004, pp. 11-22.
- LUZEL, F.-M., «La petite fourmi qui allait à Jérusalem et la neige», *Mélusine*, 1, 1878, c. 356-358.

- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, «Cuentos populares españoles anotados y comparados com los de otras colecciones de Portugal, Italia e Francia», in suo, *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*, I, Sevilla, Francisco Álvarez, 1883, pp. 101-99.
- MACHADO, José Pedro, *Dicionário onomástico etimológico da língua portuguesa*, 3 vols., Lisboa, Edit. Confluência, 1984.
- MACHADO, José Pedro, *Grande dicionário da língua portuguesa*, II, Lisboa, Amigos do Livro, 1981.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, ed., *Bestiario medieval*, Madrid, Ed. Siruela, 1986.
- MARTINS, P. Firmino Augusto, *Folclore do Concelho de Vinhais*, I, Coimbra, 1928.
- MASPONS Y LABROS, Francisco, *Lo rondallayre, Quentos populars catalans, 3 series*, Barcelona, Alvar Verdaguer, 1871, 1972 e 1874.
- MASSIGNON, Geneviève, *Folktales of France*, Chicago, University of Chicago Press, 1968.
- MELLO, D. Francisco Manuel de, *A feira de anexins*, Obra póstuma, ed. de Innocência Francisco da Silva, Lisboa, A. M. Pereira, 1916, 2ª ed. [1ª ed. de I. F. da Silva, 1875].
- MENDES, Manuel, Vida e fábulas do insigne fabulador grego Esopo, Lisboa, 1643.
- MERLEAU-PONTY, Merleau, *Signos*, trad. de M. E. G. Gomes Pereira, S. Paulo, Martins Fontes, 1991 [1ª ed orig: 1960]
- MEYER, Michel, Linguagem e literatura, Ensaio sobre o sentido, Lisboa, Usus Editora, 1994.
- Mil (As) e uma noites*, I, trad. do francês de Manuel João Gomes, Lisboa, Temas e Debates, 1996.
- MILLS, Margareth A., «A Cinderella Variant in the Context of a Muslim Women's Ritual», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1982, pp. 180-192.
- MONIER, Marc, «Les contes de Pomigliano», *Revue des Deux Mondes*, 24, (1, Nov) 1877, pp. 132-65.
- MONMOUTH, Geoffrey of, *History of the Kings of Britain*, trans. by Aaron Thompson, Cambridge, Ontario, In Parentheses Publications, 1999 (http://www.yorku.ca/inpar-/geoffrey_thompson.pdf).
- MONTEIRO, Arménio, *Contos da carochinha*, Lisboa, Polycomercial, 1914.
- MONTEIRO, J. Gonçalves, *Armamar, Esboço e subsídios para uma monografia*, Viseu, Novelgráfica, 1984.
- MORAIS SILVA, António de, *Grande dicionário da língua portuguesa*, 12 vols., Lisboa, Ed. Confluência, 1949-1959, 10ª ed.
- MOUTINHO, Viale, *Contos populares do Algarve*, Porto, Ed. Nova Crítica, 1977.
- MOUTINHO, Viale, *Contos populares portugueses, Antologia*, Lisboa, Ed. Europa-América, s.d..
- MOUTINHO, Viale, *Lendas e romances da ilha da Madeira*, Porto, E. Nova Crítica, 1978.
- MOZZANI, Eloïse, Le livre des superstitions, Mythes, croyances et légendes, Paris, Laffont, 1995.
- MÜLLER, Adolfo Simões, O príncipe imaginário e outros contos tradicionais portugueses, Lisboa, Distri Editora, 1985.
- MÜLLER, Max, *Mitologia comparada*, trad. de Pedro Jarbi, Barcelona, Teorema, s.d.
- Músicas (As) da carochinha*, 2 cds, Lisboa, Som Livre-Som e Imagem, 2003 e 2004.
- NERY, F. J. de Santa-Ana, *Folk-lore brésilien*, Paris, Perrin, 1889.
- NEVES, Guilherme, «As doze palavras ditas e retornadas», *Revista de Etnografia*, Porto, 1 (2) 1963, pp. 327-47.
- NUNES, Maria Arminda Zaluar, *O cancionero popular em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- OLIVEIRA, Camilo de, *O Concelho de Gondomar, Apointamentos monográficos*, IV, Porto, Livraria Avis, 1979.
- OLIVEIRA, Carlos de, e José Gomes FERREIRA, *Contos tradicionais portugueses*, 4 vols, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1977.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, «A 'queima do galheiro' no concelho de Vila do Conde», in suo *Festividades cíclicas em Portugal*, Lisboa, Dom Quixote, 1984, pp. 47-50.
- OLIVEIRA, F. X. d'Athaide, *Contos tradicionais do Algarve*, 2 vols., Lisboa, Vega, s.d. e 1989, 2.ª ed.
- OLIVEIRA, F. X. d'Athaide, *Contos tradicionais do Algarve*, I, Tavira, Typ. Burocratica, 1900.
- OLIVEIRA, F. X. d'Athaide, *Contos tradicionais do Algarve*, II, Porto, Tip. Universal, 1905.
- OLIVEIRA, F. X. d'Athaide, *Romanceiro e cancionero do Algarve*, Porto, Typ. Universal, 1905.
- OLRIK, Axel, *Principles for Oral Narrative Research*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

- OPIE, Iona, & Moira Tatem, *A Dictionary of Superstitions*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- OSÓRIO, Ana de Castro, «Contos e casos da tradição ouvidos e recontados, A formiga e a neve», *Diário de Coimbra*, 13 Jul 1934, p. 2.
- OSÓRIO Ana de Castro, «O lugar das mães, Rimas de jogos e danças da primeira infância, O macaco e a romanzeira», *Diário de Coimbra*, 26 Set 1934, p. 2: e 27 Set 1934, p. 2.
- OSÓRIO, Ana de Castro, «O lugar das mães, Rimas e Jogos da primeira infância», *Diário de Coimbra*, 28 Ago 1934, p. 2; e 29 Ago 1934, p. 2.
- OSÓRIO, Ana de Castro, *Histórias maravilhosas da tradição popular portuguesa*, 2 vols., Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, [1952].
- OSÓRIO, Ana de Castro, *Para as crianças, Contos tradicionais portugueses*, 4ª série, Setúbal, Ed. Para as Crianças, 1906, 2ª ed.
- PACE, David, «Beyond Morphology: Lévi-Strauss and the Analysis of Folktales», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1982, pp. 245-258.
- Pantchatantra, ou les cinq livres, Recueil d'apologues et de contes*, trad. du sanscrit par Edouard Lancereau, Paris, Impr. Nationale, 1871.
- PARIS, Gaston, "La chanson du chevreau", *Romania*, 1, 1872, pp. 218-222.
- PARIS, Gaston, *Le petit poucet et la grande ourse*, Paris, A. Franck, 1975.
- PARIS, Gaston, *Le roman du renard*, Paris, Imprimerie Nationale, 1895 (Extrait du *Jurnal du Savant*, Sep-Déc 1894 - Fev 1895).
- PEDROSO, Z. Consiglieri, «Contribuições para um romanceiro e cancionero popular português», *România*, 10, 1881, pp. 100- 16.
- PEDROSO, Z. Consiglieri, «Estudos de mythografia portuguesa», *O Positivismo*, 2, 1879-80, pp. 437-57.
- PEDROSO, Z. Consiglieri, «Tradições populares portuguesas», *O Positivismo*, 3, 1881, p. 327-8.
- PEDROSO, Z. Consiglieri, «Tradições populares portuguesas, XI, O Diabo», *O Positivismo*, 4, 1882, pp. 102-20.
- PEDROSO, Z. Consiglieri, «Contribuições para uma mythologia popular portugueza», *O Positivismo*, 3, 1881, p. 1-21.
- PEDROSO, Z. Consiglieri, *Contos populares portugueses*, Lisboa, Ulmeiro, 2000.
- PEDROSO, Z. Consiglieri, Contribuições para uma mitologia popular portuguesa e outros escritos etnográficos, ed. de João Leal, Lisboa, Dom Quixote, 1988.
- PEDROSO, Z. Consiglieri, *Portuguese Folk-Tales*, trans. by H. Monteiro, London, The Folk Lore Society, 1882.
- PEREIRA, A. Gomes, «Tradições populares e dialecto de Penedono», *Revista Lusitana*, 12 (3-4) 1909, pp. 298-316.
- PEREIRA, A. Nunes, *Os contos de Fajão*, Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico, 1989.
- PEREIRA, Benjamim Enes, *Bibliografia analítica de etnografia portuguesa*, Lisboa, Centro de Estudos de Etnologia Peninsular / Instituto de Alta Cultura, 1965.
- PEREIRA, Benjamim Enes, *Máscaras portuguesas*, Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1973.
- PEREIRA, J. J. Gonçalves, «Crenças e Superstições», *Almanach de Lembranças 1921*, p. 205.
- PÉREZ BALLETEROS, José, «Cancionero popular Gallego y en particular de la Provincia dela Coruña, I», in Antonio MACHADO Y ÁLVAREZ, ed., *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*, VII, Madrid, Fernando Fé, 1885.
- PERRAULT, Charles, *Contes de ma mère l'oye*, Paris, Gallimard, 1982 (Folio Junior, 28).
- PERRAULT, Charles, *Contes, suivis de Contes de Madame d'Aulnoy*, Paris, Gruend, 1980, 3^{ème} ed.
- PESSOA, Fernando, *Mensagem*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004, 4ª ed.
- PHILIP, Neil , *The Penguin Book of English Folktales*, London, Penguin, 1992.
- PIAGET, Jean, *Six études de psychologie*, Paris, Denoël/Gonthier, 1964.
- PINHEIRO, Alvaro, «Novellas populares minhotas», *A Tradição*, 1 (2 Fev) 1899, pp. 27-9.
- PINIES, Jean-Pierre, *Croyances populaires des pays d'Oc*, Paris, Rivages, 1984.

- PINIES, Jean-Pierre, *Le conte de tradition orale dans le bassin méditerranéen*, Actes des Rencontres de Carcassonne, Carcassonne, Garac / Hésiode, 1986.
- PIRES, A. Thomaz, «As doze palavras dictas e retornadas na tradição portuguesa, prov. do Alemtejo», *Archivio per lo Studio delle Tradizioni Popolari*, 12, 1893, pp. 100-103.
- PIRES, A. Thomaz, «Fórmulas e perlengas diversas», *Revista Lusitana*, 1 (4) 1887-1889, pp. 346-50.
- PIRES, A. Thomaz, «Provérbios e adágios portugueses», *Archivio per lo Studio delle Tradizioni Popolari*, 3, 1884, pp. 450-452.
- PIRES, A. Thomaz, «Rimas e jogos colligidos no concelho de Elvas», *Boletim da Sociedade de Geografia*, 4 (12) 1883, pp. 568-95 [Reed.: Elvas, Tip. Progresso, 1936, 46 pp.]
- PIRES, A. Thomaz, *Contos populares alentejanos recolhidos da tradição oral*, ed. de Mário F. Lages, Lisboa, Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2004, 2ª ed.
- PIRES, A. Thomaz, *Tradições populares transtaganas*, Elvas, Manuel T. Vera, 1927.
- PIRES, Maria Laura Bettencourt, *História da literatura infantil portuguesa*, Lisboa, Vega, s.d.
- PITRE, Giuseppe, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, 4 vols., Palermo, Luigi Pedone-Lauriel, 1875.
- PITT-RIVERS, Julian, «Honra e Posição Social», in J. G. PERISTIANY, *Honra e vergonha, Valores das sociedades mediterrânicas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, 2ª ed., pp. 11-59.
- PLOTINO, *Enneades*, Éd. Bréhier, IV, Paris, Les Belles Lettres, 1927.
- Poetic (The) Edda*, transl. from the Icelandic by H. A. Bellows, Princeton / New York, Princeton Univ. Press / American Scandinavian Foundation, 1936.
- POGORELSKI, Antoni, *A galinha preta ou os habitantes dos subterrâneos*, Moscovo, Edições Ráduga, 1986.
- PRATO, Stanislaw, «Note alla materia contenuta nella 'Revista Lusitana', vol.I», *Revista Lusitana*, 4 (1) 1895-1896, pp. 78-84.
- PROPP, Vladimir, *Edipo à luz do folclore*, trad. de A. Silva Lopes, Lisboa, Vega, s.d.
- PROPP, Vladimir, *Las raíces históricas del cuento*, trad. de la version italiana por J. M. Arancibia, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981, 3ª ed.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, suivi de *Les transformations des contes merveilleux* et de E. Meletinski, *L'étude structurale et typologique du conte*, trad. de M. Derrida, T. Todorov et Cl. Khan, Paris, Seuil, 1970 [trad. portuguesa de Jaime Ferreira e Vitor Oliveira: *Morfologia do conto*, Lisboa, Vega, 1978].
- QUEPAT, Nérée, «Le pou et la puce, Conte du pays messin», *Mélysine*, 1, 1878, cc. 424-425.
- RALSTON, W. R. S., «Cinderella», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1982, pp. 30-56.
- RAMANUJAN, A. K., «Hanchi: A Kannada Cinderella», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1982, pp. 259-275.
- RIBEIRO, Aquilino, *As três mulheres de Sansão*, Lisboa, Bertrand, 1972.
- RIBEIRO, Aquilino, *O arcanjo negro*, Lisboa, Bertrand, 1960.
- RIBEIRO, Aquilino, *Uma luz ao longe*, Lisboa, Bertrand, 1969.
- RIBEIRO, João, *O folk-lore, Estudos de literatura popular*, Rio de Janeiro, Ribeiro dos Santos, 1919.
- RIESMAN, David, et al., *The Lonely Crowd*, New Haven, Yale University Press, 1971, abr. ed.
- ROCHA, Natércia, *Bibliografia geral da literatura portuguesa para crianças*, Lisboa, Ed. Comunicação, 1987.
- RODRIGUES, Adriano Duarte, «Os símbolos de encantamento nos contos populares portugueses», *Ethnologia*, 1(1) 1983, pp. 57-109.
- ROMERO, Sylvio, *Contos populares do Brasil*, Lisboa, Nova Livraria Internacional, 1885.
- ROOTH, Anna Birgitta, «Tradition Areas in Eurasia», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1982, pp. 129-147.
- ROOTH, Anna Birgitta, *The Cinderella Cycle*, Lund, C. W. K. Gleerup, 1951.
- ROQUE, Joaquim, *Alemtejo cem por cento*, Subsídios para o estudos dos costumes, tradições, etnografia e folclore regionais, Beja, Carlos Marques, 1940.
- RUBENSTEIN, Ben, «The Meaning of the Cinderella Story in the Development of a Little Girl», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1982, pp. 219-228.

- SÁNCHEZ PÉREZ, José A., *Cien cuentos populares españoles*, Palma de Mallorca, José de Olañeta, 1998, 4 ed.
- SANTOS, Ana Féria, "Aprender com a carochinha", *Diário de Notícias*, 25/5/1982, 2. Caderno Educação.
- SANTOS, Victor Marques, e Hernâni CIDADE, eds., *Cancioneiro alentejano*, Lisboa, Grémio Alentejano, 1938.
- SARAIVA, António José e Óscar LOPES, *História de literatura portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1979, 11ª ed.
- SARTRE, Jean-Paul, *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938.
- SCHWALBACH, Eduardo, *A história da carochinha*, Lisboa, Imprensa Portugal-Brasil, [1920(?)].
- SCHWALBACH, Eduardo, *A história da carochinha, Fantasia infantil em 3 actos e 9 quadros*, Lisboa, Empresa Nacional e Publicidade 1936.
- SEBEOK, Thomas A., *The Sign and its Masters*, Austin, University of Texas Press, 1979.
- SEBILLOT, Paul, *Littérature orale de la Haute-Bretagne*, Paris, Maisonneuve, 1881.
- SERRANO, Francisco, *Romances e canções populares da minha terra*, Braga, Tip. A. Costa & Matos, 1921.
- SHAKESPEARE, William, *The Complete Works*, London, Oxford University Press, 1957.
- SIMÕES, Noémia, «História do Carochinho», *Risco de União, Suplemento*, 7 (32, Jul-Ago) 1994, s. p.
- SNORRI STURLUSON, *The Prose Edda*, transl. by A. G. Brodeur, New York, The American-Scandinavian Foundation, 1916.
- SOARES, Luísa Ducla, *A carochinha e o João Ratão*, Porto, Livraria Civilização, 2002.
- SOBRAL, Fátima, *Contos tradicionais portugueses*, Lisboa, Impala, 2004, 4ª ed.
- SOPHOCLE, *Ajax, Édipe Roi, Électre*, II, Paris, Les Belles Lettres, 1958.
- SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault, Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1980, éd. revue et corrigée.
- SOROMENHO, Alda da Silva e Paulo Caratão SOROMENHO, *Contos populares portugueses (Inéditos)*, 2 vols., Lisboa, Centro de Estudos Geográficos / INIC, 1984 e 1986.
- SOUSA, Filipa Faisca de, e Idália Farinho CUSTÓDIO, *Povo, povo, eu te pertença*, Loulé, Câmara Municipal, 2000.
- SPERBER, Dan, *Rethinking Symbolism*, transl. by Alice L. Morton, Cambridge, Cambridge University Press, 1975.
- TAYLOR, Archer, «The Study of the Cinderella Cycle», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1982, pp. 115-128.
- TENEZE, Marie Louise, *Le conte populaire français*, III, Paris, Maisonneuve et Larose, 1976.
- THOMAZ, Pedro Fernandes, «Folklore beirão», *Portugalia*, 2, pp. 108, 281-2 e 473-4.
- TODOROV, Tzvetan, *Os géneros do discurso*, trad. de Ana Mafalda Leite, Lisboa, Ed. 70, 1981.
- TODOROV, Tzvetan, *Simbolismo e interpretação*, Lisboa, Ed. 70, 1980 [1. ed. orig: 1978]
- TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.
- TONG, Diane, *Contos populares ciganos*, trad. de Telma Costa, Lisboa. Ed. Teorema, 1998.
- TOPA, Francisco, «A história do João Grilo, Do conto popular português ao cordel brasileiro», *Línguas e Literaturas*, 12, 1995, pp. 245-274.
- TORRADO, António, *A história da carochinha e do infeliz João Ratão, Histórias tradicionais portuguesas contadas de novo*, Porto, Civilização Editora, s.d.
- TRANCOSO, Gonçalo Fernandes, *Contos e histórias de proveito e exemplo*, ed. de João Palma-Ferreira, texto integral conforme a ed. de Lisboa de 1624, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1974.
- TRANCOSO, Gonçalo Fernandes, *Contos e histórias de proveito e exemplo*, Intr. de João Palma-Ferreira, ed. fac-similada da impressão de 1575, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1982.
- ULLMAN, Stephen, *Semântica, Uma introdução à ciência do significado*, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1973, 3.ª ed. [1.ª ed. orig.: 1964]
- USSHER, Aarland, «The Slipper on the Stair», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1982, pp. 193-199.

- VASCONCELLOS, José Leite de, «Carmina magica do povo português», *Era Nova*, 1880-81, pp. 512-528 e 539-547.
- VASCONCELLOS, José Leite de, «Fabulário português, manuscrito do século XV», *Revista Lusitana*, 8 (2), 1903-1904, pp. 99-151.
- VASCONCELLOS, José Leite de, «Português dialectal da região de Xalma (Hespanha)», *Revista Lusitana*, 31 (1-4) 1933, pp. 215-7.
- VASCONCELLOS, José Leite de, *Cancioneiro popular português*, 2 vols., ed. de Maria Arminda Zaluar Nunes, Coimbra, Universidade, 1975 e 1979.
- VASCONCELLOS, José Leite de, *Contos populares e lendas*, 2 vols., ed. de Alda S. Soromenho e Paulo C. Soromenho, Coimbra, Universidade, 1964 e 1969.
- VASCONCELLOS, José Leite de, *Etnografia portuguesa, Tentame de sistematização*, vols. II, VII, VIII, IX, ed. de M. Viegas Guerreiro, Alda S. Soromenho e Paulo C. Soromenho, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980, 1980, 1982 e 1985.
- VASCONCELLOS, José Leite de, *Filologia Barranquenba, Apontamentos para o seu estudo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, 2.^a ed. [1.^a ed: 1955]
- VASCONCELLOS, José Leite de, *Opúsculos*, III, *Onomatologia*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931.
- VASCONCELLOS, José Leite de, *Tradições populares de Portugal*, org. e apres. de M. Viegas Guerreiro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, 2.^a ed. [1.^a ed.: Porto, Livr. Portuense, 1889]
- VAZQUEZ, Doris M., «Rosario Ferré: Una cuentista puertorriquéna contemporánea (A Contemporary Puerto Rican Storyteller)», in <http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1987/1/87.01.09.x.html>.
- VELAY-VALLANTIN, Catherine, *L'histoire des contes*, Paris, A. Fayard, 1993.
- VICENTE, Gil, *Obras*, Porto, Lello, 1965.
- VITERBO, Joaquim de Santa Rosa de, *Elucidário*, 2 vols., ed. de Mário Fiúza, Porto, Civilização, s.d.
- VON FRANZ, Marie-Louise, «The Beautifull Wassilissa», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1982, pp. 200-219.
- VON FRANZ, Marie-Louise, *La voie de l'individuation dans les contes de fées*, trad. de F. S. R. Taillandier, Paris, La Fontaine de Pierre, 1978.
- VON FRANZ, Marie-Louise, *L'interprétation des contes de fées*, trad. de F. S. R. Taillandier, Paris, La Fontaine de Pierre, 1980, 2. ed. revue et corrigée.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, transl by D. F. Pears and B. F. McGuiness, London, Routledge & Kegan Paul, 1961.
- YOLEN, Jane, «America's Cinderella», in Alan DUNDES, ed., *Cinderella, A Folklore Casebook*, New York, Garland, 1982, pp. 294-306.
- ZELDITCH, Jr., Morris, «Cross Cultural Analyses of Family Structure», in Harold T. CHRISTENSEN, ed., *Handbook of Marriage and the Family*, Chicago, Rand McNally, 1976, pp. 462-500.

Sítios da internet

- <http://www.guiascostarica.com/panchita/tp07.htm>
- <http://arquivo.rtam.pt/novidades/new-15-05-20034.html>
- <http://carnivora.fc.ul.pt/doninha.htm>
- <http://elpais-cali.terra.com.co/historico/sep142002/EVE/C1214N1.html>
- <http://english.cwi.org.cn/ica/drama.htm>
- <http://gazetaonline.globo.com/jornalagazeta/guiaservicos/agenda>
- <http://habanaradio.cu/Culturales/colmenita-sinopsis.htm>
- <http://interneteb1s.esec.pt/sitesescolas/eb1254976/actividaes.htm>
- <http://lacasadeasterionb.homestead.com/v4n14fabul.html>
- <http://press.arrivenet.com/bus/article.php/488215.html>

http://prossiga.bvgf.fgf.org.br/portugues/obra/discur_palest/contra.htm
<http://sitededicadas.uol.com.br/ctrad.htm>
http://urbi.ubi.pt/021022/edicao/142cult_covilha_pitoresca.html
http://veja.abril.uol.com.br/idade/vejas/comida/para_crianças.html
<http://www.academia.com.br/educacao/educacaoinfantil/2004/teatro>
<http://www.accesspro.net/leobueno/cubanidad.htm>
<http://www.angra.rj.gov.br/admin>
<http://www.bpb.uminho.pt/enciclopedia>
http://www.cate.rcts.pt/producao_audiovisual/videogramas_escolares/1.htm
http://www.cm-loures.pt/p_lm12C.asp
<http://www.cm-mafra.pt/arquivo/noticias>
<http://www.cm-viana-castelo.pt/eventos/historial/2000/feiradolivro/programa.htm>
<http://www.co.cumberland.nc.us/library/080404nr.pdf>
<http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/10oct/cucara.htm>
<http://www.csus.edu/news/030403cuban.htm>
http://www.cubaminrex.cu/Mirar_Cuba/Cultura
<http://www.cubonet.org/CNews/y03/mar03/17o3.htm>
<http://www.cuentosparaninos.com/cgi-bin>
<http://www.curitiba.org.br/digitando/cultura>
http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n_0004/teatro_infantil.htm
<http://www.eb1-brancaneles.rcts.pt/aCarochinha.htm>
http://www.eb1-degolados.rcts.pt/2003/activ/act_7.htm
<http://www.eb1-longomel.rcts.pt/trabalhos.htm>
http://www.eb1-n29-braga.rcts.pt/97_2000.html
http://www.eb1-vialonga-n1.rcts.pt/bib_prog.htm
http://www.eb1-viso-n9.rcts.pt/2ano_5.htm
<http://www.educator.com.br>
<http://www.elboricua.com/CulturalLiteracy.html>
http://www.elhabanero.cubaweb.cu/2003/febrero/nro586_03feb/inf_03fb622.html
<http://www.elpanamaamerica.com.pa/archive/06232003/estilo.shtml>. Itálico nosso.
<http://www.fairyland.org/theatre/cockroach.html>
<http://www.feiradesantana.ba.gov.br/eventos/maestromiro.htm>
<http://www.freipedro.pt/tb/010600/gua8.htm>
http://www.funted.al.gov.br/pro_realizados.htm
<http://www.futurodecuba.org/TEST%20DE%20CUBANIDAD.htm>
<http://www.geocities.com/Broadway/3628/martina.html>
<http://www.grupotespis.hpg.ig.com.br/Baratinha.htm>
<http://www.guiascostarica.com/panchita/tp07.htm>
<http://www.idasbrasil.com.br/idasbrasil/cidades/Sabara/FestivalSabara2004.doc>
<http://www.iie.min-edu.pt/edicoes/clip/clip10/EM-historia-Carochinha.doc>
<http://www.ipn.pt/literatura/lobo.htm>
<http://www.jovenclub.cu/scu/Infante/Hvez/RRES.htm>
<http://www.jovenclub.cu/scu/Infante/Hvez/CMAR.htm>
<http://www.jrebelde.cu/secciones/verano-2004/ago-6/paralosfines.htm>
<http://www.jrebelde.cu/secciones/verano-2004/jul-23/lahabana.htm>
<http://www.junior.te.pt/servlets>
<http://www.kiwicare.co.nz/classroom/cockroach.html>
<http://www.lajiribilla.cu>
<http://www.lemoscunha.com.br/teatro.htm>
<http://www.letteraturaitaliana.net>
http://www.mol.org.br/noticias_home
http://www.mre.gov.ve/IVCC/contenido_fondo_azul_proyectos_cuentos.htm

<http://www.nationalgeographic.pt/revista/0402/feature5/default.asp>.
<http://www.odiaronf.com.br>.
<http://www.pa/cultura/cac/infantil/muchachi/muchachi.html>
<http://www.pinarte.cult.cu/palacios/PAGES/unidadesartisticas.htm>.
http://www.pionet.org/Boletines/Boletin_12_marzo_2004.htm.
<http://www.pitt.edu/~dash/type2031c.html#panchatantra>
<http://www.pprincipe.cult.cu/paginas/municip/vertientes/spanish/person/juana.htm>.
<http://www.proformar.org/tictac/trabalhos/Carochinha.ppt>
<http://www.radiofervecao.com.br>.
<http://www.riototal.com.br/coojornal/vasques005.htm>
http://www.sheetmusicplus.com/store/smp_inside.html.
<http://www.socurtir.com/historias.html>
<http://www.teatroenmiami.net/2003/abril/2/cu-colmenita-usa.htm>
<http://www.teatroenmiami.net/2003/marzo/3/cu-colmenita-inusa.htm>.
<http://www.teatropanama.com/festival2003/01cucaracha.html>.
<http://www.terra.com/finanzas/articulo/html/fin346.htm>.
<http://www.theatermania.com/content/show.cfm/show/18343>.
http://www.thepanamanews.com/pn/v_09/issue_13/arts_01.html.
<http://www.toledolibrary.org/events>.
http://www.ucp.br/informacao_online/fevereiro_2001/aplicacao.htm.
<http://www.ufsc.br>.
http://www.umanitoba.ca/faculties/arts/french_spanish_and_italian/leslais.htm
<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaio/LiteraturaInfantil/figueire.htm>.
<http://www.unifor.br/servlets/>.
http://www.uottawa.ca/academic/arts/lfa/activites/travaux_ling/lais/slais.html
<http://www-ni.elnuevodiario.com.ni/archivo/2000/octubre/18-octubre-2000/variedades/variedades2.html>
<http://xoomer.virgilio.it/hitfc/favolea50.htm>

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1. RELAÇÕES ENTRE OS CONTOS	318
IMAGEM 2. CAROCHAS	404
IMAGEM 3. DONINHAS	404
IMAGEM 4. MUSARANHOS E RATOS	404
IMAGEM 5. A HISTÓRIA DA CAROCHINHA SEGUNDO A MAJORA [V73]	405
IMAGEM 6. HISTÓRIA DA CAROCHINHA [V74]	406
IMAGEM 7. V71 ILUSTRADA PELA EB1 DE GERALDES	408
IMAGEM 8. A HISTÓRIA DA CAROCHINHA DE E. SCHWALBACH	411

LISTA DE TABELAS

TABELA 5.1: ACTORES DA PARTE CUMULATIVA DA V1	169
TABELA 5.2. ACTORES DA V1 E SEU GÉNERO SIMBÓLICO	174
TABELA 5.3. OS ACTORES DAS LENGALENGAS NACIONAIS	201
TABELA 5.4. ACTORES DA V3 E V10 E SEU GÉNERO SIMBÓLICO	204
TABELA 5.4. AS ACÇÕES DOS DOIS ÚLTIMOS ACTORES I	209
TABELA 5.5. AS ACÇÕES DOS DOIS ÚLTIMOS ACTORES II	209
TABELA 5.6. AS ACÇÕES DOS DOIS ÚLTIMOS ACTORES III	210
TABELA 6.1. ESTRUTURA DOS ACTORES DA VERSÃO SICILIANA	230
TABELA 6.2. ACTORES DAS LENGALENGAS SICILIANA E CALABRESA	235
TABELA 7.1. ACTORES DA LENGALENGA LORENA E DA CAROCHINHA	266
TABELA 7.2. ACTORES DAS LENGALENGAS FRANCESAS	270
TABELA 7.3. ACTORES DAS LENGALENGAS DOS T7.2 E T7.5	272
TABELA 7.4. ACTORES DAS LENGALENGAS FRANCESA, ALEMÃ E INGLESA	275

ÍNDICE

PRÓLOGO	5
1. A INTENÇÃO E OS PRESSUPOSTOS	6
2. O PARADOXO DA PERMANÊNCIA	8
3. O GÊNERO «CONTOS DA CAROCHINHA»	10
4. A INTERPRETAÇÃO: DIFICULDADES E RISCOS	14
5. O MÉTODO	17
6. AS HIPÓTESES	19
<i>A dialéctica {vida / morte}</i>	19
<i>Contiguidade, homologia e diafanía</i>	19
T0.1: O escudo de Aquiles	20
T0.2: O pano de 400 varas	21
7. A LÓGICA DO TEXTO	22
CAP. 1. OS TEXTOS	26
1. A VERSÃO DE REFERÊNCIA	27
[V1] História da carochinha	27
2. A ESTRUTURA DA VERSÃO DE REFERÊNCIA	29
3. AS CARACTERÍSTICAS DO <i>CORPUS</i>	30
<i>As versões de extensão mítica</i>	31
<i>As versões de contracção simbólica</i>	36
<i>As versões de efabulação erudita</i>	39
4. A DIVULGAÇÃO DA HISTÓRIA	44
5. OS INDÍCIOS DA INTERPRETAÇÃO	48
<i>Teófilo Braga e os animais diurnos e nocturnos</i>	49
<i>João Ribeiro e o carácter murino</i>	52
6. AS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS	55
7. OS PROCESSOS DE DIFERENCIAÇÃO TEXTUAL	58
8. A COERÊNCIA DA TRADIÇÃO	60
9. A QUESTÃO DA AUTENTICIDADE	63
CAP. 2. A CAROCHINHA E OS SEUS HETERÓNIMOS	66
1. OS COLEÓPTEROS E DICTIÓPTEROS DA NOITE	67
2. A ACULTURAÇÃO DA CAROCHINHA	70
3. A FECUNDIDADE DAS MUSTELAS	73
T2.1: Galantis transformada em doninha	76
T2.2: Os gémeos	77
4. A INIMIZADE DA DONINHA E DO RATO	79
T2.3: A donezinha	79
T2.4: Uma doninha	80
T2.5. O rato, a doninha e o gato	81

5. O FORMICÁRIO FERVLHANTE	82
T2.6: A formiga	83
T2.7: O coelhinho branco	84
T2.8: A cabra-cabriola	85
T2.9: O lobo e a formiga	85
6. DO LIXO À FORTUNA	86
T2.10: O burrinho que fazia dinheiro	89
T2.11: Os dois compadres	89
T2.12: As barras de ouro	91
T2.13: O irmão enegrecido do Diabo	93
7. OS ENFEITES E O DESNUDAMENTO	93
8. A INVARIÂNCIA FEMININA	95
CAP. 3. AS AFINIDADES ELECTIVAS	98
1. O CONTEXTO DO NAMORO	99
2. A NATUREZA DOS ANIMAIS REJEITADOS	101
3. AS CONDICIONANTES DA ESCOLHA DOS PRETENDENTES	103
<i>O comportamento incivilizado</i>	105
<i>As categorias alimentares</i>	106
<i>Comer selvagem</i>	107
T3.1: Os três estudantes	108
T3.2: Botar prosa ao lobo	108
T3.3: O juiz do Soajo	108
T3.4: A graça estudantesca	108
T3.5 Quando o lobo quer fazer cozer a carne	109
<i>Comer civilizado</i>	110
T3.6: O burro e o porco.	110
<i>A elocução</i>	112
<i>Os fundamentos estético-ontológicos</i>	113
4. A RELAÇÃO {COMER / VESTIR}	115
<i>A identidade {comer = vestir}</i>	115
<i>A oposição {comer / vestir}</i>	116
5. FIAR, TECER E PROCRIAR	119
T3.7: A bicha das sete cabeças	122
6. O RETORNO DAS PARCAS	125
T3.8: Março, marçagão	125
T3.9: Uma mulher preguiçosa	126
T3.10: As tias	128
T3.11: A fiandeira das urtigas	129
CAP. 4. O RATO DECEPTOR	131
1. A FOLCLORIZAÇÃO DO TEXTO	132
2. A NATUREZA MURINA	132
<i>A natureza física</i>	133

<i>As conotações caracterológicas</i>	133
3. A GULODICE DO RATO	135
T4.1: O rato que rasgou o seu orelheiro	135
<i>Os pressupostos da interpretação</i>	136
<i>O meta-sentido do texto</i>	138
<i>O fogo e a água</i>	141
T4.2. Enigma	141
4. O RATO, A COMIDA E O VESTUÁRIO FESTIVO	142
T4.3: O rato cidadão e o rato montesinho	143
T4.4. O rato do Fausto	143
5. RATOS ADIVINHÕES E DECEPTORES	145
T4.5: João Ratão I	146
T4.6: João Ratão II	146
T4.7: João Grilo (ou Doutor Grilo)	147
T4.8: O Doutor Grilo	148
T4.9: História do João Grilo	148
6. A MUDANÇA DE NOME	151
7. A MORTE DO JOÃO RATÃO	153
8. A IMPLICAÇÃO {COMER → MORTE}	157
T4.10. A rapariga preguiçosa, gulosa e andeja	157
T4.11. As sete maçarocas	157
T4.12. A desmazelada	158
T4.13: Os dois irmãos	160
T4.14: O filho do czar nem-astuto-nem-sábio	161
T4.15: Comer, vestir e gerar	161
9. AS REGRAS DE COMER E VESTIR	162
CAP. 5. O TRAUMA REAL	165
1. O CHORO DA CAROCHINHA	167
2. A ESTRANHA LENGALenga	168
3. A DIAFANIA DO MUNDO	169
4. O GÉNERO SIMBÓLICO DOS ACTORES	172
5. O PRANTO DA CASA	175
<i>A tripeça que baila</i>	175
T5.1: O frade e a tripeça	175
T5.2: Cura do raquitismo	176
<i>Portas a abrir e a fechar</i>	178
<i>A trave que se quebra</i>	180
6. O PRANTO DA NATUREZA	181
<i>O pinheiro que se arranca</i>	181
<i>Os passarinhos que tiram os olhinhos</i>	186
T5.3. Príncipe do reino azul	186
<i>A fonte que se seca</i>	191

T5.4: A princesa e a rã	191
T5.5: A fonte transformada em porta	191
7. O PRANTO DA SOCIEDADE	192
<i>Os meninos que partem os cantarinhos</i>	192
T5.6. Nunda, devorador de homens	193
T5.7: A enjeitada	195
<i>A rainha em fralda pela cozinha</i>	197
T5.8: Nomes vergonhosos	197
T5.9: Anáforas da manga e da fralda	198
<i>O rei que se arrasta nas brasas</i>	199
8. A SEDUÇÃO DA ESTRUTURA	200
9. AS BARBAS CORTADAS E A ARMAÇÃO QUEBRADA	206
T5.10: A noiva ofendida	206
T5.11: As barbas no caneco	207
T5.12: A filha do duque faz a barba ao príncipe	207
10. A MORTE DO RATO E O TRAUMA REAL	208
11. A AMBIVALÊNCIA {SEXUAL / ESCATOLÓGICO}	212
T5.13: O mito de Pirítoo	212
T5.14: Os compadres, as comadres e o rato	213
CAP. 6. OUTROS CONTEXTOS	216
1. O CONTEXTO MÍTICO DO <i>PANTCHATANTRA</i>	216
T6.1: A rata metamorfoseada em rapariga	217
2. O DEPAUPERAMENTO DO MITO BRAMÂNICO	220
T6.2: Os ratos e a sua filha	220
T6.3: O rato que queria casar	221
3. UMA TRANSFORMAÇÃO ROMENA	223
T6.4: A anciã e o ancião	223
4. UM TEXTO DA TRADIÇÃO GREGA	226
T6.5: A formiga e o arganaz	226
5. ALGUNS TEXTOS DA TRADIÇÃO ITALIANA	227
<i>A gata siciliana e o seu noivo rato</i>	227
T6.6: A gata e o rato	227
<i>Uma gata calabresa</i>	233
T6.7: A história da irmã gata	233
<i>A tradição de Pomigliano</i>	236
T6.8: O casamento da velha e do rato	236
6. A TRADIÇÃO ESPANHOLA	238
<i>Zagalas e formigas de S. Martín de Trevejo</i>	238
T.6.9: Uma dagalita	238
T6.10: A formiga e o ratito	239
<i>Três formiguitas de Sória e Segóvia</i>	243
T6.11: A formiguita I	243

T6.12: A formiguita II	243
<i>A mariposita de Ávila</i>	246
T6.14: A mariposita	246
<i>La cucarachita</i>	247
T6.15: O ratito Pérez	247
<i>A ratita catalã</i>	249
T6.16: A ratita	249
7. A TRADIÇÃO HISPANO-AMERICANA	250
<i>La cucarachita cubana</i>	250
T6.17: La cucarachita Martina	250
T6.18: Martina, la cucarachita	252
<i>Outras cucarachitas hispano-americanas</i>	254
T6.20: Cucarachita Mandinga panamiana	254
T6.19: La cucarachita Mandinga costarriquenha	255
T6.21: La cucarachita Martina	257
T6.22: La cucarachita Mandinga nicaraguense	258
T6.23: La cucarachita Martínez venezuelana	258
CAP. 7. DOS INTERTEXTOS AOS METATEXTOS	261
1. A TRADIÇÃO FRANCESA	262
<i>O ogre canibal, o rato e o rei</i>	262
T7.1: Pitchin-Pitchot	262
<i>O luto dos familiares da ratinha</i>	265
T7.2: A ratinha	265
<i>Dois casamentos de piolhos e pulgas</i>	267
T7.3: O piolho e a pulga I	268
T7.4: O piolho e a pulga II	268
2. AS TRADIÇÕES ALEMÃ E INGLESA	271
<i>O pulguinho e a piolhinha de Grimm</i>	271
T7.5: Pulguinho e piolhinha	271
<i>Um texto da tradição inglesa</i>	274
T7.6: As ratinhas Titty e Tatty	274
<i>As aberturas corporais</i>	277
3. A GATA-BORRALHEIRA	278
<i>A tradição francesa</i>	280
T7.7: A Cendrouse	281
T7.8: Cendrillon ou a pequena pantufa de vidro	284
<i>A Cinderella grimmiana</i>	287
T7.9: Cinderella	287
<i>Uma Gata-borralheira portuguesa</i>	291
T7.10: A menina e a vaquinha	292
<i>A mais antiga versão da Cinderella</i>	296
T7.11. A Cinderella chinesa	297

4. A PRIMITTIVIZAÇÃO	300
T7.12: Os simplórios	301
T7.13: O Manuel Vaz	303
5. O CHORO, A GRAÇA E O RISO	306
T7.14: O preguiçoso da forneira	307
EPÍLOGO	312
1. O MÉTODO	313
2. OS SIGNIFICADOS	315
3. AS TRANSFORMAÇÕES DA HISTÓRIA	317
4. O VALOR PEGADÓGICO DA HISTÓRIA	320
EXCURSO 1: A UTILIZAÇÃO DA HISTÓRIA EM PORTUGAL E NO BRASIL	323
EXCURSO 2: A UTILIZAÇÃO DA HISTÓRIA NA AMÉRICA LATINA	328
APÊNDICE I: <i>CORPUS</i>	332
[V1] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	332
[V2] A CAROCHINHA	334
[V3] A CAROCHINHA	336
[V4] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	337
[V5] A DONINHA E O JOÃO RATINHO	338
[V6] CONTO DA CAROCHINHA	339
[V7] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	340
[V8] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	341
[V9] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	343
[V10] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	344
[V11] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	345
[V12] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	347
[V13] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	347
[V14] CONTO DA CAROCHINHA	348
[V15] A FORMIGA E O JOÃO RATÃO	349
[V16] HISTÓRIA DE CAROCHINHA	349
[V17] A CAROCHINHA E O JOÃO RATÃO	351
[V18] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	352
[V19] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	353
[V20] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	353
[V21] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	354
[V22] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	354
[V23] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	355
[V24] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	356
[V25] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	356
[V26] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	357
[V27] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	358
[V28] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	358

[V29] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	359
[V30] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	359
[V31] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	360
[V32] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	361
[V33] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	361
[V34] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	362
[V35] A FORMIGUINHA E O JOÃO RATÃO	362
[V36] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA	363
[V37] CONTO DO JOÃO RATÃO	364
[V38] [A CAROCHINHA]	365
[V39] [A CAROCHINHA]	365
[V40] [A CAROCHINHA]	366
[V41] CONTO DA CAROCHINHA	367
[V42] A CAROCHINHA	368
[V43] O JOÃO RATÃO	369
[V44] A CAROCHINHA	369
[V45] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA	370
[V46] O CONTO DA CAROCHINHA	370
[V47] O CONTO DA CAROCHINHA	371
[V48] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA	372
[V49] A CAROCHINHA	372
[V50] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA	372
[V51] [A CAROCHINHA] – INÉDITO	372
[V52] A CAROCHINHA	373
[V53] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA	373
[V54] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA	374
[V55] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA	375
[V56] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA	375
[V57] HISTÓRIA DA CAROCHINHA	375
[V58] HISTÓRIA DA CAROCHINHA E DO JOÃO RATÃO	376
[V59] A CAROCHINHA	377
[V60] A CAROCHINHA	378
[V61] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA	378
[V62] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA	379
[V63] A HISTÓRIA DA BARATINHA	381
[V64] DONA BARATINHA	381
[V65] DONA BARATINHA	384
[V66] DONA BARATINHA	385
[V67] O CASAMENTO DE DONA BARATINHA	386
[V68] ESTÓRIA DA BARATINHA	387
[V69] CANTIGAS DE «A HISTÓRIA DA BARATINHA»	388
[V70] [HISTÓRIA DA CAROCHINHA]	389
[V71] A CAROCHINHA E O JOÃO RATÃO	389

[V72] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA E DO INFELIZ JOÃO RATÃO	390
[V73] CAROCHINHA E JOÃO RATÃO	392
[V74] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA	392
[V75] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA	393
[V76] CAROCHINHA QUER CASAR	394
[V77] A HISTÓRIA DA CAROCHINHA	397
[V78] O CASAMENTO DA CAROCHINHA	398
[V79] HISTÓRIA DO CAROCHINHO	399
APÊNDICE II: IMAGENS	404
BIBLIOGRAFIA	412
LISTA DE IMAGENS	428
LISTA DE TABELAS	429